



HAL
open science

La poésie et le taoïsme dans la musique de Xu Yi

Tian Tian

► **To cite this version:**

Tian Tian. La poésie et le taoïsme dans la musique de Xu Yi. Musique, musicologie et arts de la scène. Aix-Marseille Université, 2022. Français. NNT: . tel-04157155

HAL Id: tel-04157155

<https://hal.science/tel-04157155>

Submitted on 10 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
Le 26 novembre 2022 par

Tian TIAN

La poésie et le taoïsme dans la musique de Xu Yi

Discipline

Arts

Spécialité

Musique et musicologie

École doctorale

ED 354 – Langues, Lettres et Arts

Laboratoire/Partenaires de recherche

PRISM – Perception, Représentation, Image,
Son, Musique

•	Composition du jury	
•	Nicolas DARBON	Directeur de thèse
•	Maître de conférences HDR	
•	AMU/Université des Antilles	
•	Jean VION-DURY	Co-directeur de thèse
•	Maître de conférences HDR,	
•	AMU	
•	Antoine BONNET	Président et Rapporteur
•	Professeur des universités	
•	Université de Rennes 2	
•	Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS	Examinatrice
•	Professeure des universités émérite	
•	Université de Saint-Etienne	
•	Apollinaire ANAKESA KULULUKA	Examineur
•	Professeur des universités	
•	Université des Antilles	
•	Alain BERLAUD	Expert invité
•	Pierre-Albert CASTANET	Rapporteur non-membre du jury
•	Professeur émérite	
•	Université de Rouen	

Affidavit

Je soussigné, Tian Tian déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Nicolas Darbon et de Jean Vion-Dury, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Aix-en-Provence, le 21 juin 2022

田天



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Liste de publications et participations aux conférences

1) Liste des publications réalisées dans le cadre du projet de thèse :

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*, Aix-en-Provence/Schoelcher, Millénaire III, 2021, p. 4-15.

2) Participations aux conférences et écoles d'été au cours de la période de thèse :

1. Le 27 octobre 2017, j'ai donné une conférence pour la journée d'étude *Création musicale, chamanisme et thérapie* au conservatoire d'Aix-en Provence.
2. Au laboratoire PRISM, j'ai été actif d'octobre 2017 à novembre 2018 dans l'équipe chargée d'inventorier les Fonds Risset.
3. Depuis décembre 2020, j'ai participé à un groupe de recherche sur la musique (le GRiiiM) organisé par M. Darbon et soutenu par le laboratoire CRILLASH, Université des Antilles.



ECOLE DOCTORALE 354 – LANGUES

LABORATOIRE / UNITE DE RECHERCHE PRISM

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Tian TIAN

La poésie et le taoïsme dans la musique de Xu Yi

Résumé

Xu Yi est la compositrice chinoise actuelle la plus connue en France, où elle arrive en 1988 afin d'étudier à l'Institut de Recherche et de Coopération Acoustique/ Musique (IRCAM). Après avoir suivi les cours de composition de Gérard Grisey au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, elle obtient de le « Prix de Rome » qui lui permet de séjourner à la villa Médicis de 1996 à 1998. L'artiste a composé en tout une cinquantaine d'œuvres, dont plusieurs commandées par l'état français. Dans sa musique, elle a combiné la technique française de composition à la culture chinoise. C'est une intégration interculturelle. La réputation de cette compositrice est forte en France car elle a été étudiée dans l'enseignement secondaire en France : son œuvre *Le Plein du Vide* (1997) était au programme du baccalauréat musique 2007. De même, ses œuvres musicales, d'esthétique post-spectrale, école française de composition sont bien acceptées en Chine, où elle donne régulièrement des enseignements, à Wuhan notamment. Quelques chercheurs français ont déjà fait des études sur les œuvres de Xu Yi. Cet état de l'art montre des limites : les sources trouvées sur Xu Yi ne portent que sur la technique de la composition de l'œuvre *Le Plein du Vide*. Ce n'est pas suffisant pour évaluer une musique ou une œuvre artistique dans sa globalité interdisciplinaire et sa complexité, c'est-à-dire d'un point de vue tant historique, analytique que poétique, en prenant en compte, tout particulièrement, le Taoïsme. Cette étude se demande comment s'intriquent la poésie et le Tao dans la musique de Xu Yi. Plusieurs notions se trouvent au cœur de cette problématique telles que le temps, la temporalité et le son. L'école spectrale, comme la musique traditionnelle chinoise, met en valeur autant la poétique du son en soi qu'une perception du temps très singulière. Cette recherche explore donc le croisement entre musique chinoise classique et musique contemporaine, la communion entre les deux cultures orientale et occidentale. Le but de cette thèse est non seulement d'offrir une monographie de Xu Yi, compositrice si singulière, mais surtout d'apporter une analyse de son langage et son esthétique musicale dans son rapport avec le Taoïsme.

Mots clés : Xu Yi, Musique spectrale, Poésie, Taoïsme, Musique chinoise, Musique contemporaine.

Abstract

Xu Yi is the most famous current Chinese composer in France, where she arrived in 1988 to study at the Institute for Acoustic/Music Research and Coordination (IRCAM). After having followed Gérard Grisey's composition lessons at the National Conservatory of Music in Paris, she obtained the "Prix de Rome" which allowed her to stay at the Villa Medici from 1996 to 1998. The artist composed a fifty works, including several commissioned by the French State. In her music, she combined the French technique of composition with Chinese culture. It is cross-cultural integration. The reputation of this composer is strong in France because she was studied in secondary education in France: her work *Le Plein du Vide* (1997) was on the program for the 2007 music baccalaureate. The spectral French school of composition are well accepted in China, where she regularly teaches, in Wuhan in particular. Some French musicologists have already studied the works of Xu Yi. This state of the art shows its limits: the bibliographical sources found on Xu Yi relate only to the technique of the composition of the work *Le Plein du Vide*. This is not enough to evaluate a music or an artistic work in its interdisciplinary globality and its complexity, that is to say from a historical, analytical and poetic point of view, taking into account, in particular, Taoism. This study wonders how poetry and the Tao are intertwined in the music of Xu Yi. Several notions are at the heart of this problem such as time, temporality and sound. The spectral school, like traditional Chinese music, emphasizes both the poetics of sound itself and a very singular perception of time. This research therefore explores the intersection between classical Chinese music and contemporary music, the communion between the two Eastern and Western cultures. The purpose of this thesis is not only to offer a monograph of Xu Yi, such a singular composer, but above all to provide an analysis of her language and her musical aesthetics in its relationship with Taoism.

Key words : Xu Yi, Spectral music, Poetry, Taoism, Chinese music, Contemporary music.

内容提要

徐仪是目前在法国最著名的华裔作曲家, 她于 1988 年抵达法国声学/音乐研究与协调研究所 (IRCAM) 学习. 后来, 在巴黎国立音乐学院, 她跟随杰拉德·格里塞 Gérard Grisey 的学习作曲, 之后, 她便获得了“罗马大奖”, 她因此获得了在美第奇别墅居住的殊荣 (1996 年至 1998 年). 目前为止, 她创作了 50 多部作品, 其中一些是受法国文化部门的委约而创作的作品. 在她的音乐中, 她将法国的作曲技巧与中国文化相结合, 这是跨文化的融合. 因为这位作曲家在法国享有盛誉, 她的作品《盈与虚》*Le Plein du Vide* (1997) 入选 2007 年法国高中毕业会考课程大纲. 法国的频谱音乐逐渐开始在中国受到关注, 所以徐仪经常回中国教授作曲课程, 尤其是在武汉. 一些法国音乐学家已经研究了徐仪的作品, 但这些研究都有其局限性. 例如, 当前所有的研究都只是对《盈与虚》*Le Plein du Vide* 这部作品的作曲技术和结构进行分析. 这不足以从跨学科的全面性和复杂性的视角来了解音乐或艺术作品, 也就是说, 我们应当从历史、音乐形态分析和诗意的角度, 特别是要考虑到道家文化的审美, 来品评徐仪的音乐. 这项研究的主旨是了解诗意和道家思想如何在徐仪的音乐中被交织在一起. 其中, 有几个概念是这个研究主旨的核心词, 例如: 时间, 时间性和声音. 频谱音乐, 就像中国传统音乐一样, 强调声音本身的诗意和对时间的非常独特的感知. 因此, 本研究探讨了中国传统音乐与当代音乐的交融, 东西方两种文化的交流. 这篇论文的目的不仅在于撰写一部关于徐仪的专著, 更重要的是分析她的音乐语言和美学与道家思想的关系.

关键词: 徐仪, 频谱音乐, 诗学, 道家思想, 中国音乐, 当代音乐.

Remerciements

En premier lieu, nous aimerions remercier notre directeur de thèse, Monsieur Nicolas Darbon, pour nous avoir orienté vers le choix de cette thèse, et pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter notre réflexion. Il nous a convaincu d'écrire alors que nous poursuivions notre activité à temps plein, et nous a encouragé sur la voie de l'audace et de la curiosité, il a cru en notre passion.

En second lieu, nous remercions chaleureusement Madame Xu Yi de nous avoir introduit à son univers musical et de nous avoir permis de la rencontrer à plusieurs reprises. Nous avons pu aussi assister à ses concerts, dont la première de *Résonance Végétale* le 14 octobre 2017 et celle de *Métamorphose du Serpent blanc* le 20 janvier 2020. Elle nous a cédé le double de certaines de ses partitions et confié ses manuscrits. Nous la remercions pour sa générosité et sa confiance.

Par ailleurs, nous tenons à remercier tous les professeurs conseillers pour notre recherche :
Monsieur Alain Berlaud, compositeur et enseignant à Aix-Marseille Université.

Monsieur François Picard, professeur d'ethnomusicologie analytique à l'Université Paris Sorbonne et chercheur à l'Institut de recherche en musicologie IReMus.

Monsieur Hu Jun, 胡军, professeur au Conservatoire de Wuhan en Chine.

Monsieur Jean Vion-Dury, docteur en Médecine, professeur à la Faculté de Médecine de Marseille.

Monsieur Li Yunpeng, 李云鹏, compositeur et professeur au Conservatoire de Wuhan en Chine.

Madame Liu Juanjuan, 刘涓涓, compositrice et professeure au Conservatoire de Wuhan de la Chine.

Madame Michèle Tosi, professeure d'Analyse et de Culture Musicale dans les Conservatoires du X^e et du XX^e arrondissements et au CRR de Paris.

Monsieur Pierre Albert Castanet, compositeur, musicologue à l'Université de Rouen, professeur associé au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Madame Sun Xiaohui, 孙晓晖, professeure au Conservatoire de Wuhan en Chine.

Madame Véronique Alexandre Journeau, sinologue et musicologue au Centre de Recherches sur l'Extrême-Orient de l'université Paris-Sorbonne.

Monsieur Wang Shenshen, 汪申申, professeur au Conservatoire de Wuhan en Chine.

Enfin un grand merci à Madame Ghislaine Gauthier qui nous a accueilli en France et consacré beaucoup de son temps à la correction française de cette thèse, à Madame Laure Darbon, à Monsieur François le Cousin et à Monsieur Gilles Pradalier qui nous ont offert l'hospitalité en France, à nos parents et à notre femme pour leurs encouragements et leur soutien dans nos études et notre vie.

Sigles et abréviations

A : alto (voix)	<i>et al.</i> : <i>et alii</i> , et d'autres auteurs	<i>Op. cit.</i> : <i>opus citatum</i> , ouvrage cité
B : basse (voix)	etc. : <i>et cetera</i> , et d'autres	<i>p</i> : <i>piano</i> ; <i>pp</i> :
CD : <i>compact disc</i>	Ex. : Exemple	<i>pianissimo</i>
CDMC : Centre de documentation de la musique contemporaine	<i>f</i> : <i>forte</i> , <i>ff</i> : <i>fortissimo</i>	<i>p.</i> : page-s (ne pas mettre <i>pp</i>)
cel : célesta	Fig. : Figure	perc. : percussions
<i>cf.</i> : <i>confer</i> , conférez	fl : flûte	<i>pizz</i> : <i>pizzicato</i> , pincé
ch : chœur	GRAME : Générateur de ressources et d'activités musicales exploratoires	RDP : laboratoire
cla : clarinette	GRiiim : Groupe de Recherche sur la Musique Interdisciplinaire	Reproduction et Développement des Plantes
CNRS : Centre national de la recherche Scientifique	Interlaboratoire International	S : soprano
CNSMD : Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse	h : homme (voix)	s.d., s.e., s.l. : sans date, sans éditeur, sans lieu
cresc. : <i>crescendo</i>	hp : harpe	<i>sfz</i> : <i>sforzando</i>
CRR : Conservatoire à rayonnement régional de Paris	<i>ibid.</i> : cité au même endroit	s.t. : sans titre
dim. : <i>diminuendo</i>	<i>id.</i> : <i>idem</i> , même auteur	Tabl. : Tableau
dir. : sous la direction de	IRCAM : Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique, Paris	trad. : traduction
ed. : sous la direction de (<i>editor</i> en anglais)	IreMUS : Institut de recherche en Musigologie	vl : violon
éd. : édition	mes. : mesure	vla : alto
EHESS : Ecole des hautes Études en sciences sociales	<i>mf</i> : <i>mezzo-forte</i>	vlc : violoncelle
élec. : électroacoustique	n° : numéro	voc : vocal
enf. : enfant (voix)	n.n. : non numéroté	vx : voix
ens : ensemble	nouv. : nouvelle	vol. : volume (tome)
	NT : notre traduction	<i>vs</i> : <i>versus</i>
	ob : hautbois	# : dièse / <i>b</i> : bémol /

Sommaire

Avant-propos	15
Introduction	27

Première partie :

La dualité taoïste dans la musique de Xu Yi

Chapitre 1 : Naturalisme et “Non-agir” dans la musique de Xu Yi.....	49
Chapitre 2 : Humanisme et “Agir” dans la musique de Xu Yi	113

Deuxième partie :

La poésie et le Tao s’engendrent dans la musique de Xu Yi

Chapitre 3 : La technique de composition spectrale de Xu Yi	171
Chapitre 4 : Les éléments de la musique traditionnelle chinoise et la poésie dans la musique de Xu Yi	235

Troisième partie :

Analyses d’œuvres de Xu Yi, entre naturalisme et humanisme

Chapitre 5 : Xu Yi : Poésie et taoïsme au prisme de quelques œuvres.....	299
Conclusion générale	347
Annexes	361

Avant-Propos

D'origine chinoise, nous avons souhaité parfaire nos études en France dans le cadre d'une collaboration entre l'université de Wuhan, notre ville d'origine, et la faculté de Lettres d'Aix-en-Provence de l'université Aix-Marseille. Notre domaine d'intérêt et de recherche est la musicologie. En 2016 nous avons présenté à Aix-en-Provence un mémoire de master sur l'histoire de la musicologie chinoise pendant la Révolution Culturelle. Au vu de notre intérêt pour la musicologie, nous avons souhaité nous engager dans la rédaction d'une thèse, afin d'avoir un avenir professionnel au Conservatoire de Wuhan.

Lors de nos études de licence dans ce Conservatoire, un professeur a évoqué une compositrice franco-chinoise qui a étudié la musique d'abord en Chine, puis en France, et qui a créé une musique particulièrement originale. Il s'agit de Xu Yi (en Chine on énonce toujours le nom avant le prénom). Notre curiosité est immédiatement éveillée, et nous n'aurons de cesse de la rencontrer, de découvrir sa musique, et d'en comprendre la singularité. Il nous faudra attendre 2017 pour la rencontrer, mais nous étions déjà déterminés à réaliser une étude sur sa personnalité et sur son esthétique musicale, car dans une large mesure, Xu Yi symbolise l'échange culturel entre la Chine et la France. Quand nous lui avons fait part de notre projet, elle a immédiatement acquiescé, étant même intéressée par nos travaux. Personnalité généreuse et bienveillante, elle nous a offert son aide sans condition, tout en nous laissant une grande liberté dans l'analyse de sa musique.

Xu Yi commence très jeune à étudier l'erhu, le violon chinois (*cf. infra*, Glossaire des instruments chinois). Elle entre au Conservatoire de Shanghai ; elle intègre la classe de composition et deviendra professeure à 22 ans dans ce même Conservatoire. Elle poursuit ses études en France dès 1988 à l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/ Musique (IRCAM), dans la classe de composition, puis entre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), où elle suit les cours de Gérard Grisey et d'Ivo Malec. Elle obtient le premier prix de composition en 1994 avec *Huntun*. Première compositrice chinoise pensionnaire de la villa Médicis de 1996 à 1998, elle obtient également le prix de Rome. Elle vit actuellement en France tout en conservant un lien avec la Chine — elle a notamment été professeure invitée du Conservatoire de Shanghai de 2005 à 2010 et de celui de Wuhan. Elle donne par ailleurs des classes de maître dans des conservatoires nationaux de France, de Chine, de Suisse et des États-Unis¹.

Ses compositions sont très nombreuses, certaines commandées par la Chine, d'autres par l'État Français. Son style de musique est considéré comme appartenant à la musique post-spectrale. Elle combine la technique française de composition à la culture chinoise et particulièrement à la philosophie taoïste, qui témoigne des relations interculturelles entre la

¹ Pour plus de détails, *cf.* « Xu Yi », notice biographique, Paris, IRCAM, <https://brahms.ircam.fr/yi-xu>, 13 octobre 2020. Consulté le 20 juin 2021.

musique traditionnelle et la musique moderne, entre la musique chinoise et la musique occidentale. Xu Yi se plaît à dire : « j'ai l'âme chinoise et le cœur français² ». L'impact de sa musique et sa réputation sont importants en France. Ainsi son œuvre *Le Plein du Vide* (1997), était au programme du baccalauréat musique de 2007. Nous pouvons en déduire que la société française apprécie la pensée musicale de Xu Yi. De même, ses œuvres d'esthétique post-spectrale issue de l'école française de composition sont bien accueillies en Chine.

De nombreux musicologues français ont déjà écrit des articles sur les œuvres de Xu Yi. Mais les sources trouvées sur Xu Yi ne portent que sur la technique de composition. Ce n'est pas suffisant pour évaluer une musique ou une œuvre artistique dans sa globalité interdisciplinaire. C'est pourquoi notre recherche va regrouper les champs de l'analyse musicale, de la sémiologie et de la philosophie pour donner un sens aux liens entre nos deux cultures française et chinoise. L'influence de la musique de Xu Yi dans le domaine musical d'aujourd'hui n'est pas proportionnelle à la profondeur de sa recherche musicale, et personne jusqu'à maintenant n'a réalisé de monographie sur cette grande compositrice.

Nous proposons donc une monographie de Xu Yi, dans le sens d'une analyse, d'un décryptage morphologique, d'une compréhension de sa pensée musicale, tout en tissant des liens interdisciplinaires entre les approches socio-historiques et philosophiques parce que notre problématique touche le taoïsme et la poésie.

Notre réflexion va se développer autour de la musique contemporaine et son contexte politique et social, et s'étendre à la possibilité d'une nouvelle musique où les notions de son, de temporalité, sont chères à la musique spectrale. Nous chercherons à découvrir comment la composition musicale de Xu Yi tisse des liens entre poésie, taoïsme et musique, de façon permanente.

Notre problématique est donc de découvrir comment se déploie la relation triangulaire entre la musique de Xu Yi, la poésie et le taoïsme. Il s'agit de comprendre de quelle manière le système d'écriture de Xu Yi incarne métaphoriquement le taoïsme, et comment le langage musical dans les œuvres de Xu Yi se noue avec la poésie chinoise et le taoïsme. Dans toutes ses œuvres, l'esprit taoïste est présent, à commencer par les titres ; citons *Wu Wei* (non-agir) ou *Le Plein du Vide*, ou encore *Guo Feng* (Chanson des Royaumes). La poésie, souvent taoïste aussi, est un support à l'expression des instruments (*cf. infra* Glossaire des instruments), à l'expression de toute sa musique et nous essaierons alors d'analyser comment Xu Yi crée une communion originale et subtile entre ces trois composantes. Quel est son système très personnel

² *Cf.* annexe 4. Entretien avec Xu Yi par l'auteur. Xu Yi a été profondément influencée par la culture traditionnelle chinoise depuis son enfance, de sorte que dans sa carrière musicale, la culture musicale traditionnelle chinoise reste la source d'inspiration première de sa création musicale. Après avoir étudié en France, elle a décidé de vivre en France. Alors elle a exprimé la culture traditionnelle chinoise à travers l'utilisation des techniques de composition musicale française et occidentale.

de liaison entre la musique spectrale, les préceptes de la cosmogonie chinoise du Yi King, et la poésie ?

Cette recherche aura pour objectif d'ouvrir le système d'écriture de Xu Yi aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui et de demain, et d'offrir des éclairages pour la musicologie contemporaine, tant en France qu'en Chine.

Le taoïsme contient des principes que Xu Yi fait siens dans sa vie comme dans ses compositions. C'est le fondement de sa pensée. À travers Lao Tseu et Zhuang Tseu, la pensée taoïste, qui remonte aux Royaumes des Combattants (de -500 à -220 env.), enseigne une philosophie de vie en harmonie avec l'univers et la nature. En ce sens le taoïsme est une philosophie naturaliste. Le taoïsme utilise le Tao pour explorer la relation à la nature, à la société, à la vie. Origine et principe de toutes choses, il n'a pas de dessein propre. Éternel, immanent et transcendant, il est à la fois un, et en transformations perpétuelles. La recherche des taoïstes est l'harmonie, qui se trouve en plaçant son esprit et son cœur dans la voie, autrement dit dans la voie de la nature. Dans tous les phénomènes de la vie et du cosmos se trouvent des forces opposées et complémentaires que sont le yin et le yang et la combinaison des deux, toujours actifs, réalise un équilibre dynamique³. Le taoïsme est présent de façon significative dans tout l'Extrême-Orient et gagne même l'Occident depuis le XX^e siècle.

La poésie, présente dans les compositions de Xu Yi, évoque en général des condensés doctrinaux de l'éthique des sages, ou de la pensée du Tao, de la vertu ou de la nature. Les poètes souhaitaient propager et exposer l'essence des textes fondateurs dans l'écriture poétique. Dans le style littéraire chinois, la poésie s'exprime souvent de manière lyrique, et se distingue de la prose par le raffinement du nombre de mots et l'harmonie des tons, notamment dans la netteté du rythme. Les caractéristiques fondamentales de la poésie, reflètent d'abord la vie de façon condensée et générale, puis diffusent des pensées, des sentiments, des émotions, et enfin ouvrent les chemins de l'imaginaire et de la fantaisie. Xu Yi recherche des poèmes qui offrent imaginaire et spiritualité, la plupart étant issus de la poésie taoïste mais aussi de cultures étrangères.

Pour notre étude, nous avons rassemblé des articles sur Xu Yi. Ces articles présentent l'expérience de Xu Yi, ses œuvres, le lien étroit entre sa musique et la culture traditionnelle chinoise, et énoncent les caractéristiques de la pensée taoïste. Mais ils n'abordent pas l'analyse musicale.

³ Cf. CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 2015.

Parmi ces articles, citons « *Le Plein du Vide* de Xu Yi » de de Jean-Claire Vançon⁴, « Xu Yi, à la croisée des chemins » de Marc Mathey⁵, « Xu Yi, *Le Plein du Vide* » de Grégory Guéant⁶, « *Le Plein du Vide* de Xu Yi : Étude esthétique et analytique » de Jérôme Dorival⁷, « L'espace sonore dynamique dans *Le Plein du Vide* de Xu Yi et la conscience spatiale dans la création musicale moderne », de Li Jia, 李嘉⁸.

Tous se concentrent sur l'œuvre *Le Plein du Vide*, parce qu'il s'agit de l'œuvre la plus célèbre de Xu Yi. Ils ont exploré la musique de Xu Yi sous tous les angles. Mais nous avons constaté que, dans ces articles, l'analyse musicale et l'introduction de la pensée taoïste sont séparées. Comment le sens de la culture taoïste dans la création musicale de Xu Yi s'insère-t-il poétiquement dans la musique, c'est ce que nous ne cesserons d'interroger dans cette étude.

Les autres œuvres de Xu Yi incarnent également l'esthétique taoïste. Le catalogue important des œuvres de Xu Yi comporte musique vocale, musique instrumentale, solo ou orchestrale, opéras, etc. Xu Yi s'appuie toujours sur des poèmes et des pensées taoïstes. S'arrêter seulement sur *Le Plein du Vide* ne serait donc pas suffisant pour révéler la pensée taoïste et la présence de la poésie dans la musique de la compositrice.

Dans l'ensemble, les recherches théoriques en matière de musique contemporaine française ne présentent pas une compréhension profonde de la musique de Xu Yi. Ces documents ont tout de même le mérite de donner un premier éclairage. Il nous a fallu, au-delà de ces maigres éléments, recueillir des sources primaires et secondaires afin d'aller plus loin : des entretiens avec Xu Yi, des articles écrits par des journalistes ou des musicologues chinois – cette thèse s'appuie sur un fond documentaire chinois peu connu en France concernant notre compositrice et la musique taoïste –, et surtout des vidéos, des conférences de Xu Yi au Conservatoire de Wuhan, ainsi que les notes de cours de Xu Yi sur la musique spectrale⁹ (en chinois). C'est un matériel inestimable pour notre recherche.

En 2017, nous avons enfin rencontré Xu Yi... moment magique tant attendu. L'échange fut évidemment très fructueux. Elle a évoqué sa vie, sa carrière musicale, ses réflexions sur la culture chinoise. Quant à sa musique et son écriture musicale, elle répondait invariablement :

⁴ VANÇON, Jean-Claire, *Âme chinoise et cœur français : le Plein du Vide de Xu Yi*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2006.

⁵ MATHEY, Marc, « Xu Yi, à la croisée des chemins », *Analyse musicale*, n° 52, Paris, 2005, p. 17-23.

⁶ GUEANT, Grégory, « Xu Yi le Plein du Vide », http://laurent.huault.free.fr/pdf/XuYi_GGueant.pdf. Consulté le 10 juin 2018.

⁷ DORIVAL, Jérôme, « Le Plein du Vide de Xu Yi : étude esthétique et analytique », *Tempus Perfectum*, n° 1, Lyon, 2006, p. 3-26.

⁸ LI, Jia, 李嘉, *L'espace sonore dynamique dans Le Plein du Vide de Xu Yi et la conscience spatiale dans la création musicale moderne*, 徐仪虚空的动态音响空间兼论现代音乐创作中的空间意识, Wuhan, Presses du Conservatoire de Musique de Wuhan, 2004.

⁹ Xu Yi a donné trois conférences sur la musique spectrale au Conservatoire de Musique de Wuhan les 16 et 23 et 27 mars 2016. Elle a décrit son point de vue sur l'histoire et les attitudes esthétiques de la musique spectrale. Elle raconte aussi comment elle a rencontré son professeur Gérard Grisey.

« tu peux expliquer ma musique comme tu la comprends, il n’y a pas d’explication standard à l’interprétation de ma musique¹⁰ ». Certes, elle a bien raison : il n’y a pas d’explication standard à sa musique, notre travail et nos analyses nous le prouveront. Pour ce qui est de la combinaison entre sa technique de composition et le Yi King (que nous expliquons en détail au début de la Partie II), elle déclare qu’il y a peu de chose à dire sur les aspects techniques de la composition musicale. Elle pense que les techniques de composition sont à la base de l’achèvement d’une œuvre musicale, « mais c’est loin d’être toute l’histoire¹¹ ». La pensée taoïste de Xu Yi ne se reflète pas seulement dans sa musique, mais aussi dans son comportement. Des échanges téléphoniques se sont alors établis avec Xu Yi. Elle nous a confié certains de ses manuscrits, et certaines de ses partitions. Mais elle nous les a remis au fur et à mesure, à chaque contact, pour nous faire réfléchir et nous questionner en permanence, nous disait-elle. Beaucoup de ses titres s’écrivent en « pinyin¹² » et pas en caractère chinois. Nous savons que ces titres proviennent du vocabulaire taoïste, mais ils peuvent avoir une grande variété d’interprétation, et prêter à confusion ou à une compréhension ambiguë du titre dans la langue chinoise. « C’est délibéré » dit-elle, « pour justement laisser le choix de l’interprétation ». Liberté de pensée, ouverture, imaginaire, c’est le but de Xu Yi. Nous avons assisté à la première de *Métamorphose du Serpent Blanc* en janvier 2020.

En complément de tous ces renseignements, nous avons alterné les voyages entre la France et la Chine¹³, où nous avons rencontré des professeurs¹⁴ du Conservatoire qui, soit connaissent Xu Yi, ou sa musique, soit connaissent le contexte et les influences chinoises reçues par Xu Yi. Les discussions avec ces professeurs nous ont apporté des informations sur la culture musicale taoïste et la culture traditionnelle, sur la musique contemporaine et l’influence de la société chinoise contemporaine, sur la pensée musicale de Xu Yi, ou encore sur la question du naturalisme et du tempérament de la musique chinoise. Il est intéressant pour nous de

¹⁰ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l’auteur.

¹¹ *Ibid.*

¹² Le « pinyin » est la latinisation de la notation phonétique des caractères chinois, utilisant des lettres latines pour marquer la prononciation des caractères chinois. Mais la même prononciation peut avoir différents caractères chinois, le « pinyin » peut donc très facilement provoquer une ambiguïté dans la compréhension.

¹³ Les recherches pour cette thèse ont débuté en France de novembre 2016 à juin 2017. A l’été 2017, nous sommes retournés en Chine et avons établi des contacts avec les professeurs du Conservatoire de Musique de Wuhan. De novembre 2017 à août 2018, nous avons collecté et rassemblé les documents sur Xu Yi en Chine. De septembre à fin octobre 2018, nous sommes revenus en France pour échanger les résultats de notre recherche avec Monsieur Nicolas Darbon. Nous sommes retournés en Chine étudier la musique traditionnelle chinoise de novembre 2018 à août 2019 et avons poursuivi les investigations dans le cadre de notre recherche. Puis de septembre 2019 à 2022, nous avons rédigé la thèse en France jusqu’à la soutenance.

¹⁴ Au Conservatoire de Musique de Wuhan, nous avons rencontré les professeurs suivants : nous avons consulté Monsieur Hu Jun, 胡军, au sujet de la musique taoïste chinoise dans notre thèse ; Madame Liu Juanjuan, 刘涓涓, nous a donné la vidéo d’une conférence de Xu Yi et les notes de cours de Xu Yi ; nous avons demandé à Madame Sun Xiaohui, 孙晓辉, de consulter les informations sur le Yi King et le tempérament pour cette thèse. Nous avons consulté Monsieur Wang Shenshen, 汪申申, sur l’histoire de la musique chinoise moderne. Monsieur Li Yunpeng, 李云鹏, et moi avons souvent échangé à propos des techniques de composition.

comprendre l'évolution et le développement global de la musique chinoise après la Révolution Culturelle, ainsi d'ailleurs que ceux de la musique française, pour saisir la place qu'occupe la musique de Xu Yi en Chine, en France et dans le monde. Nous avons assisté à des conférences sur la musique contemporaine au Conservatoire de Wuhan, des compositeurs occidentaux dont Franz Martin Olbrisch d'Allemagne, et Simon Franglen des États-Unis ont présenté leurs pensées musicales¹⁵ sur la musique contemporaine.

En octobre 2017, nous avons participé à une journée d'étude sur la musicothérapie au Conservatoire de Musique d'Aix-en-Provence. Dans ce cadre, nous avons pris la parole sur le thème : « le Taoïsme dans l'*Écho de la Terre Profonde* de Xu Yi ». En préparation de ce discours, nous avons interrogé Xu Yi sur le possible bien-être et l'impact sur la santé que pouvait procurer sa musique. Elle n'a pas de connaissances en musicothérapie, mais elle possède des exemples de traitement des maladies par la culture taoïste associée à la musique. Et son œuvre *Écho de la Terre Profonde* est issue d'une culture à cinq éléments du yin et du yang, comme l'utilise la médecine chinoise (en annexe se trouve le Tableau des cinq éléments). Elle apporte pureté, tranquillité, sérénité, générosité, profondeur, sans intention préalable de thérapie. Même si Xu Yi ne se sent pas impliquée dans la musicothérapie, nous évoquerons cependant brièvement cet aspect de la musique, qui sublime la beauté de la musique et l'apparie aux rythmes du corps dans la pensée taoïste.

À partir de janvier 2021, nous participons au groupe de recherche sur la musique, le Griim, coordonné par M. Nicolas Darbon. À vocation interdisciplinaire, inter-laboratoire et internationale, ce groupe rassemble des chercheurs de tous horizons avec lesquels nous avons pu échanger sur nos recherches.

D'autre part, nous avons voulu pallier certaines de nos faiblesses en participant à des cours complémentaires. Notre éducation étant plutôt basée sur le confucianisme (philosophie qui sera aussi évoquée dans cette thèse), nous avons participé en Chine à des cours sur la culture traditionnelle chinoise, dont la culture taoïste¹⁶, afin de recueillir et de comprendre les préceptes taoïstes si chers à Xu Yi. Par la même occasion nous avons reçu une sensibilisation à la poésie¹⁷.

Nous n'avons pas pu assister au processus de composition de Xu Yi, ce qui aurait favorisé une compréhension plus profonde de ses créations. Par contre, lors d'un de nos voyages en Chine, un jeune compositeur, Li Yunpeng, nous a permis de l'observer en pleine création. Il pense que la musique spectrale et la musique électronique se ressemblent en termes de création :

¹⁵ Échange avec Martin Olbrisch, Simon Franglen, Wuhan, décembre 2018.

¹⁶ Nous avons suivi des cours au Conservatoire de Wuhan sur « la musique traditionnelle et la culture taoïste » avec Monsieur le Professeur Hu Jun, ainsi que sur « la musique contemporaine de la Chine » avec Monsieur le Professeur Wang Shenshen, puis sur la « théorie du tempérament musical de la Chine » avec Madame la Professeure Sun Xiaohui.

¹⁷ Nous communiquons régulièrement avec le compositeur Li Yunpeng sur la relation entre la création musicale et la poésie, en particulier sur les caractéristiques de la poésie chinoise.

elles sont non seulement avant-gardistes quant à l'analyse des matériaux sonores, mais en plus les méthodes de création de la musique contemporaine et de la musique classique sont similaires.

Enfin Alain Berlaud, compositeur et enseignant à Aix Marseille Université (à l'époque où nous l'avons rencontré), nous a permis d'assister à ses cours sur l'acoustique, l'histoire et les fondements de la musique spectrale ; il nous a également accordé des entretiens sur la musique spectrale, dont il maîtrise toutes les arcanes¹⁸.

À partir de tous ces documents, informations et matériaux, nous avons formulé des hypothèses de recherche. Est-ce que les éléments taoïstes et la poésie sont des composants toujours omniprésents dans les compositions de Xu Yi, au point d'en faire le « label » de Xu Yi ? La triangulation poésie, taoïsme et musique, est-elle la clef de ce qui donne un caractère si original et unique à la musique de Xu Yi ? Réalise-t-elle une fusion entre Orient et Occident ? Xu Yi souhaite créer une musique universelle : en quoi est-elle universelle ?

Nous allons regrouper nos sources, les mettre en relation, faire des recoupements, relier certains éléments, en isoler d'autres, pour dessiner le chemin de Xu Yi, à travers son évolution personnelle, les influences reçues, les contextes historiques ou sociaux, les mouvements philosophiques, puis faire une analyse approfondie des techniques de composition de Xu Yi, à travers trois de ses œuvres. La relation avec la musique traditionnelle chinoise viendra mettre en exergue la présence constante du taoïsme sous toutes ses formes, dont la poésie.

Notre travail de recherche débute en novembre 2016 et se termine en 2022. Cette étude se réalise en trois parties : la première expose la dualité taoïste dans la musique de Xu Yi ; la deuxième établit comment la poésie et le Tao s'engendrent dans la forme musicale de Xu Yi, en réponse à l'une des hypothèses sus-citée. Enfin, une troisième partie procède à l'analyse de trois oeuvres de Xu Yi afin d'illustrer la création de Xu Yi.

Dans la première partie, en plus des influences reçues par Xu Yi, qu'elles soient éducatives, musicales, ou sociologiques, nous développons l'idée d'une dualité dans le taoïsme. La philosophie taoïste est un naturalisme, adepte du non-agir. Le naturalisme soutient qu'il n'existe rien en dehors de la nature, et rejette l'épistémologie ou la transcendance. Tout peut s'expliquer par des causes ou des principes naturels. Il prône l'observation. C'est ce que nous retrouvons dans le taoïsme. Pour Lao Tseu, c'est le Tao qui engendre toutes choses. Le principe du Tao est le non-agir ; il est préférable d'imiter la passivité seconde de la nature. Le non-agir constitue la forme d'action la plus efficace.

¹⁸ Pour plus de détails sur ce compositeur, qui a été l'élève de Philippe Leroux, Michaël Levinas, Marco Stroppa, Marc-André Dalbavie, cf. son site officiel : <https://alain-berlaud---compositeur-et-peintre-23.webself.net/>. Consulté le 10 mars 2021.

« Le saint homme fait son occupation du non-agir, il fait consister ses instructions dans le silence¹⁹ » déclare Lao Tseu. Chez Xu Yi, cela se traduit par la liberté de son éducation, et ses pensées taoïstes que l'on retrouve dans ses œuvres, comme *Vallée Vide*, *Le Roi des Arbres* ou *Wu Wei* (non-agir).

Cette partie aborde également la découverte de la musique spectrale par Xu Yi, dans la classe de Gérard Grisey, et surtout la convergence naturaliste entre les deux compositeurs. « Dans la musique spectrale, explique Xu Yi, la musique est le son, fluctuant et cinétique, comme la vie. Il change, il est semblable à la vie, il est vivant²⁰. »

Dans le deuxième chapitre de cette première partie, le naturalisme, avec ses lacunes, se voit bientôt remplacé par le courant humaniste, qui place l'homme au-dessus de tout. La Chine sort de treize années de Révolution Culturelle, et souhaite s'ouvrir à la culture, dont la culture occidentale, et revendique un mode de vie plus humaniste. L'humanisme a pour objectif l'épanouissement de l'homme à partir du savoir et des connaissances. Cette fois, c'est l'action et le libre-arbitre qui sont valorisés. Chez Xu Yi on retrouve alors le jaillissement des idées et le désir de les exprimer librement. Elle adhère à un mouvement de jeunes compositeurs qui cherchent à s'exprimer à travers de nouveaux matériaux sonores. Mais elle continue de préserver sa pensée taoïste. Les titres de ses œuvres comportent toujours des évocations taoïstes. Le principe de l'humanisme ne s'inscrit pas dans la pensée taoïste autrement que dans le comportement humain de bienveillance, que l'on retrouve davantage dans le confucianisme.

La musique contemporaine et la culture musicale traditionnelle s'affrontent et se complètent chez les jeunes compositeurs. Ainsi se déploient des méthodes déjà employées dans la musique traditionnelle, mais revisitées par Xu Yi, comme l'improvisation ou le collage, révélant que Xu Yi a intégré les techniques de la musique traditionnelle chinoise dans le langage musical occidental. Xu Yi considère ces techniques traditionnelles comme le concept de la structure temporelle du son.

La deuxième partie de cette thèse traite de la manière dont s'engendrent la poésie et le Tao dans la forme musicale de Xu Yi, et cherche ainsi à répondre à notre hypothèse. L'essentiel de cette partie est une analyse approfondie des œuvres de Xu Yi. Dans le sous-chapitre « La technique de composition spectrale de Xu Yi », nous expliquons comment Xu Yi utilise le système du Yi King, et comment elle associe la musique spectrale au spectre du Yi King, pour formuler un système d'écriture conforme à une musique universelle. Les notes de musique créées avec ce système ont des symboles de vie et de caractère humain que nous retrouvons

¹⁹ LAO, Tseu, « Chapitre II », *Tao Te King : Le livre de la Voie et de la Vertu*, Paris, Éditions Imprimerie Nationale, 1842, p. 7. Traduction de Stanislas Julien.

²⁰ Cf. Annexe 1. Traduction par nos soins de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

dans la théorie taoïste des cinq éléments²¹. Nous expliquons également comment incarner les lois mathématiques entre les notes sous le concept de technique de composition musicale spectrale. Dans le sous-chapitre « Les éléments de la musique traditionnelle chinoise et la poésie dans la musique de Xu Yi », nous utilisons la perspective de la cavité sonore²² de la musique traditionnelle chinoise pour rendre toutes les caractéristiques de la musique traditionnelle contenues dans la musique de Xu Yi.

Ensuite l'analyse de trois œuvres nous plonge au cœur de la composition de Xu Yi.

Xu Yi a créé la musique qu'elle voulait selon les caractéristiques des lois naturelles du son. Cependant, tous les moyens pour créer de la musique sont artificiels, car l'art humain utilise des moyens limités pour refléter l'infinité de la nature, dont l'art est un produit. La technique créative et le langage musical de Xu Yi se retrouvent dans les classiques taoïstes chinois et la poésie chinoise ancienne (de nombreux écrits classiques taoïstes sont aussi de la poésie souvent en prose). Chaque note dans la musique de Xu Yi possède les attributs du yin et du yang. Ces deux propriétés peuvent être modifiées à l'infini. Les lois entre les notes apparaissent progressivement au fil du temps. L'intégration de ces lois dans la musique est un chaos taoïste. En continuant d'analyser la musique de Xu Yi, nous découvrirons de plus en plus de règles de conversion mutuelle entre le yin et le yang. Les auditeurs et les théoriciens utilisent différentes méthodes pour comprendre l'œuvre, et chacune révèle des informations et des règles de l'œuvre. Cela signifie que les œuvres musicales sont comme des êtres vivants et qu'elles présentent les caractéristiques de la néguentropie.

²¹ La signification des cinq éléments englobe cinq dynamiques de base dans l'évolution du yin et du yang : l'or (représentant l'agglomération), le bois (représentant la croissance), l'eau (représentant l'infiltration), le feu (représentant la destruction) et la terre (représentant la fusion). Les anciens philosophes chinois ont utilisé la théorie des cinq éléments pour expliquer la formation de tout dans le monde et les inter-relations. Ils mettent l'accent sur l'ensemble et vise à décrire la forme du mouvement et la relation de transformation des choses.

²² La cavité sonore est un concept de la musique traditionnelle chinoise. À l'intérieur d'un son, il y a des changements de hauteur, de timbre, d'intensité et de rythme. Tous ces changements se reflètent dans un seul son.

Introduction

TAOÏSME ET POESIE

*La poésie est une sorte de métaphore,
qui exprime le contenu décrit,
et qui exprime également la partie qui n'est pas écrite dans le texte.
Lorsque vous les écrivez tous,
il y a beaucoup moins de place pour l'imagination.
La musique,
c'est laisser les auditeurs avoir diverses idées après avoir entendu le son,
c'est ce que je veux.*

Xu Yi²³

Xu Yi est empreinte de la philosophie chinoise de son enfance. Elle a puisé dans le taoïsme et la poésie qui l'accompagne une importante partie de son inspiration compositionnelle. C'est ce qui apporte tant d'originalité à son écriture musicale. La complémentarité de sa formation musicale occidentale la porte ensuite à réaliser un croisement inventif entre tradition orientale et modernité occidentale, entre culture orientale et culture occidentale. Son œuvre *1+1=3* (analysée dans le corpus) en est la meilleure illustration. Elle symbolise la collusion et la communion entre deux cultures²⁴.

Le Taoïsme

Le taoïsme est l'un des trois piliers de la philosophie chinoise, (les deux autres étant le confucianisme et le bouddhisme) et se fonde sur l'existence d'un principe à l'origine de toute chose, appelé le Tao. Le taoïsme rassemble plusieurs concepts : celui issu du Yi King, d'une part, que Xu Yi utilise dans ses créations, sorte de bible chinoise datée d'il y a au moins 3000 ans (cf. Partie II, « Qu'est-ce que le Yi King ? »), et d'autre part les philosophies élaborées par Lao Tseu et Zhuang Tseu, ainsi que celle de Zou Yan. Le taoïsme est à la fois une philosophie et une religion, qui touche à la métaphysique, à la cosmologie, à la philosophie, à l'éthique, ou encore à la philosophie politique.

Les deux figures importantes de la pensée taoïste sont Lao Tseu et Zhuang Tseu. L'essence du naturalisme taoïste se retrouve dans les caractéristiques étatiques de la philosophie ou de la

²³ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

²⁴ Cf. annexe 2. Traduction de l'article de Liu Juanjuan : « 1+1=3 : l'œuvre musicale de Xu Yi, lauréate du Prix de Rome des compositeurs résidant en France »

musique taoïste. Pour le naturaliste taoïste, la nature n'est pas une entité matérielle concrète ou abstraite qui est comprise par le dualisme traditionnel comme une cognition psychologique, une activité spirituelle émotionnelle, ni une entité spirituelle abstraite de spéculation ou d'idéalisme objectif. La nature existe par elle-même, elle est immanente ; ainsi tous les événements sont interdépendants²⁵.

Lao Tseu (ou Laozi) aurait été un sage chinois, contemporain de Confucius, grand penseur, philosophe, écrivain. Il est considéré comme le père fondateur du taoïsme. Il est renommé dans le monde entier. On le situe au VI^e ou V^e siècle avant J.C. La tradition lui attribue un livre majeur du taoïsme : le *Tao Te King* (ou *Livre de la Voie et de la Vertu*), livre qui a sans doute été écrit par plusieurs personnes et sur plusieurs années. Ses citations sont restées célèbres jusqu'à aujourd'hui.

Lie Tseu, de la dynastie pré-Qin, héritier de l'école taoïste, est un autre représentant du taoïsme avec son livre *Chong xu Jing*, 冲虚经. Ses huit chapitres sont composés d'allégories, où il crée un style qui intègre fables et philosophie de vie. La pensée de Lie Tseu suit les positions et les méthodes de la vision naturaliste traditionnelle du monde taoïste. Ses idées d'éthique environnementale incluent l'opposition à l'anthropocentrisme, la protection de la nature et la mise en harmonie des hommes et de la nature, la reconnaissance que les activités humaines auront des effets néfastes sur le monde naturel et détruiront les humains. Il faut vivre en harmonie les uns avec les autres, comprendre la nature et transformer la nature afin d'utiliser la nature au profit de l'humanité²⁶. C'est peut-être cet aspect du taoïsme qui se rapprocherait de l'humanisme, certes pas de la philosophie humaniste agissante, mais plutôt dans le sens d'humanité, c'est-à-dire de comportements humains bienveillants que l'on retrouve ensuite dans le confucianisme.

Zhuang Tseu (ou Zhuangzi) est également un penseur chinois du IV^e siècle avant J.C., à qui l'on attribue la paternité d'un livre essentiel du taoïsme appelé le *Zhuangzi*. Ses essais sont riches et singuliers, imaginatifs, le langage est librement utilisé, flexible et changeant. Zhuang Tseu, disciple de Lao Tseu, intègre étroitement le Tao à l'homme faisant du Tao le royaume le plus élevé à atteindre dans la vie. Il relie très étroitement le Tao à la vie humaine, à la spiritualité.

Les caractéristiques du Tao ont été beaucoup expliquées dans le *Tao Te King*²⁷ de Lao Tseu et *Le Zhuangzi* de Zhuang Tseu. Ici, nous utilisons un autre livre de philosophie taoïste

²⁵ Cf. PASTOR, Jean-Claude, « Mou Zongsan (1909-1995) et son recours problématique au taoïsme », *Revue internationale de philosophie*, n° 232, Liège, 2005, p. 247-266.

²⁶ Cf. YUAN, Yan, 袁演, « L'analyse narrative des fables de Lie Tseu, 列子寓言的叙事分析 », *Jiangxi Social Sciences*, n° 8, Nanchang, 2010, p. 39-44.

²⁷ Le *Tao Te King* ou le *Livre de la voie et de la vertu* est un livre écrit par Lao Tseu en Chine, et une source importante de la philosophie taoïste. Le *Tao Te King* est divisé en deux parties. La première partie du texte original est « *Le classique de la vertu* » et la seconde « *Le classique du taoïsme* ». Le *Tao Te King* prend la « moralité »

plus explicatif, mais qui décrit les mêmes principes : *le Huai nan zi*, compilé par la famille royale des Han. Dans le premier chapitre de *Huai Nan zi, la formation originelle du Tao*, 原训道²⁸, il est fait une description systématique du Tao, résumant les caractéristiques du Tao :

1. Le Tao est un état initial chaotique et indivisible. C'est l'origine de toutes choses.
2. Le Tao est infiniment présent partout et englobe tout, il génère toutes choses.
3. Le Tao étant la source et le fondamental de tout, c'est la loi de toutes choses et la règle de vie à suivre. Le Tao est la voie²⁹.

Il n'y a pas d'image du Tao, mais elle existe dans la matérialité. Pour le philosophe Ye Lang, 叶朗 : « La figuration n'est pas seulement une réalité physique, ni un monde abstrait d'idées, mais un monde complet, plein de sens, plein d'émotions, ce qui fait que l'esthétique chinoise et la conception artistique sont une mosaïque de tous ces aspects³⁰ ». La parole de Lao Tseu est : « L'homme imite la terre ; la terre imite le ciel, le ciel imite le Tao ; le Tao imite sa nature³¹ ». Et suivant la revendication du Tao, il est également proposé de la musique silencieuse. La musique silencieuse est une pensée taoïste souvent utilisée par Xu Yi. Cela se traduit chez elle dans la recherche du son minimal, tel le frottement des cordes à l'image d'un froissement d'aile, ou l'importance accordée au souffle.

La pensée du Tao préconise l'inaction, le « non-agir », la suprématie de la nature, et explique l'évolution de l'univers comme une loi naturelle objective. Toutes les choses du monde sont nées de l'être ; l'être est né du non-être. Toutes les choses faites par l'homme, contrairement à la nature, sont la destruction de la beauté naturelle. Et le Tao équilibre les forces opposées que sont le yin et le yang. C'est le penseur You Yan (IV^e siècle avant J.C.) qui a formulé le yin et le yang, en cherchant un modèle d'explication des cycles naturels, comme le rythme des saisons, ou la variation de la durée des jours. Ce ne sont en rien des substances, mais des appellations pour qualifier les composantes différentes d'une dualité, qui sont à la fois opposées et complémentaires comme la chaleur et le froid, la nuit et le jour, le ciel et la terre. L'harmonie se fait par l'union des contraires et la dualité fonde l'unité.

La pensée du yin et du yang est souvent à la base de l'écriture de Xu Yi, par exemple dans *Le Plein du Vide*, pièce écrite en 1997, où la compositrice s'inspire directement du yin et du

philosophique comme thème principal, discutant de l'auto-culture, du gouvernement du pays, de l'art de la guerre et de la préservation de la santé, et la plupart d'entre eux sont basés sur la politique. Il est connu comme une bible, au fondement de tous les préceptes.

²⁸ *Huai nan zi* est un livre philosophique compilé par la famille royale de Liu An de la dynastie des Han et ses disciples. Sur la base de l'héritage de la pensée du taoïsme dans la période de Zhou, ce livre combine les pensées de nombreuses autres écoles philosophiques dans la période de Zhou et joue un rôle irremplaçable dans le développement de la philosophie taoïste. *La formation originelle de Tao* est le premier article de *Huai nan zi*, qui traite des caractéristiques de base, des fonctions et des lois générales du développement et du changement de Tao.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ YE, Lang, 叶朗, *Principes esthétiques* 美学原理, Pékin, Presses de l'Université de Pékin, 2009, p. 59.

³¹ LAO, Tseu, « Chapitre XXV », *op. cit.*, p. 92. Traduction de Stanislas Julien.

yang, puisque le vide et le plein s'opposent et se complètent à l'image du yin et du yang. Elle y reprend le courant de pensée taoïste : rien n'est blanc, rien n'est noir, tout est gris. En complément du concept du yin et du yang, de ces deux grandes puissances découle l'avènement des cinq éléments. La théorie des cinq éléments fait référence à cinq étapes de la transformation cyclique, générée par extension à cinq modes d'expressions de la nature. Ces cinq types de manifestations sont représentés par le bois, le feu, la terre, le métal, et l'eau. Comme celle du yin et du yang, nous l'avons déjà souligné, son influence s'étend à la médecine, l'astronomie, la philosophie, la morale, et même la politique.

La pensée naturaliste du non-agir ne signifie pas ne rien faire, c'est agir en considérant que c'est la vie qui dirige notre action. Son but est de nous pousser à cesser la destruction, la guerre, et à rétablir l'harmonie. Pour cela, nous devons nous faire confiance, accepter de perdre notre ego, agir sans émotion, dans la détente physique et mentale, prendre le temps et trouver un équilibre. Le plus grand bonheur n'est pas d'être heureux, car le bonheur naît du malheur, et le malheur est caché au sein du bonheur. Être indépendant, voire éternellement sans aucune force extérieure, exclure les sentiments, oublier les émotions passées, et se retrouver en état de zéro expérience. Ainsi l'homme peut ressentir le « Tao » à l'intérieur de lui, car la nature humaine est la plus proche du Tao, il est donc le meilleur état. Le but est d'atteindre, non le bonheur mais la joie du ciel. Cette *Joie du Ciel* (2013), musique vocale *a cappella*, est une œuvre de Xu Yi, analysée dans la dernière partie.

Dans le domaine musical, Zhuang Tseu a divisé le son en trois niveaux : le son Humain, le son de la Terre et le son du Ciel. Le son Humain est comme le son du bambou, quand l'homme en joue avec de forts sentiments. Le son de la Terre est joué par la nature, comme le vent, l'eau, la pluie etc... Le son du Ciel 天籁³² est le silence qui incarne le Tao dominant 道法自然³³. La différence entre le son Humain et le son de la Terre est que l'homme exprime des sentiments, alors que, bien sûr, le vent, par exemple, n'en exprime pas. Et il y a une controverse en milieu universitaire concernant la question de savoir s'il y a un sujet qui intervient, ou s'il faut s'en tenir au rôle dominant du sujet entre le ciel et la terre. Dans le son du Ciel, l'homme et la nature ne sont pas des sujets. C'est-à-dire que nous pouvons entendre toutes sortes de sons dans la réalité, mais nous n'avons pas conscience que nous faisons partie de la musique ou du son³⁴.

Dans l'ancienne musique taoïste chinoise, l'esthétique musicale accorde une grande importance à la recherche du son musical. Mais dans la description esthétique spécifique du

³² ZHUANG, Tseu, « Harmonie universelle », *Les pères du système taoïste : Lao-tzeu, Lie-tzeu, Tchoang-tzeu*, Tome III, Paris, Éditions Imprimerie de Hien Hien, Hejian, 1913, p. 215. Traduction de Léon Wieger.

³³ LAO, Tseu, « Chapitre XXV », *op. cit.*, p. 92. Traduction de Stanislas Julien.

³⁴ Cf. GE, Rongdong, 葛荣东, « Intersubjectivité dans le Zhuang Tseu, 庄子论“辩”中的主体间性问题 », *Journal of Literature History and Philosophy*, n° 2, Jinan, 1997, p. 87-91.

son, nous admettons que la voix est similaire au vent, à la pluie, à la source qui coule, et à d'autres objets naturels³⁵. C'est donc la reproduction naturelle du son qui est recherchée.

La façon traditionnelle de penser est de comprendre l'essence à travers des phénomènes, comme dans la phénoménologie, mais l'essence est souvent le concept que nous formons à travers la pensée abstraite. Et ce concept, à son tour, affecte et détermine la façon dont nous traitons les choses, aveuglant l'existence des choses elles-mêmes³⁶.

Dans le son du Ciel de Zhuang Tseu, le son doit être sa propre manifestation, c'est le son pur. Lorsque le son est exprimé par la voix, l'interprétation du langage est toujours humaine. Chacun interprète la musique selon sa propre compréhension, et fait toujours partie du message qui transmet la musique. Plusieurs œuvres de Xu Yi ont mis en valeur les caractéristiques de la voix et les échos entre voix et instruments. Certaines de ses écritures sont liées à la recherche sur l'intonation vocale, propre à la langue chinoise, et comment l'assembler à l'écriture instrumentale³⁷.

Considérant le langage, Lao Tseu nie que le Tao puisse être clarifié par le langage, mais il n'accepte pas un effacement complet de la fonction linguistique³⁸. Au contraire, il a affirmé le rôle positif du langage dans la compréhension et la description du monde. L'expression de la cognition quotidienne est utile, efficace, mais dans l'expression du Tao métaphysique, l'utilisation de « non-mot » sert à briser les normes quotidiennes du langage.

Dans l'esthétique artistique taoïste, on peut obtenir un esprit éclairé en trois étapes :

- En éliminant toutes sortes d'interférences dans le cœur pour observer le mystérieux Tao, 涤除玄鉴³⁹, comme dit Lao Tseu, et en vidant son esprit pour atteindre toutes choses dans l'univers, 心斋⁴⁰, comme dit Zhuang Tseu.

- En se désillusionnant, ce qui permet un sens aigu de l'intuition, une impulsion soudaine dans le silence et une compréhension approfondie du moment⁴¹.

- En rêvant. C'est l'histoire du rêve du papillon de Zhuang Tseu⁴² où le sage rêve qu'il est un papillon.

« Zhuang Tseu rêva une fois qu'il était un papillon, un papillon qui voletait et voltigeait alentour, heureux de lui-même et faisant ce qui lui plaisait. Il ne savait pas qu'il était Zhuang Tseu. Soudain, il se réveilla, et il se tenait là, un Zhuang Tseu indiscutable et massif. Mais il ne

³⁵ *Ibid.*

³⁶ WEBER, Dominique, « La fuite de soi, le masque du divertissement », *Études*, Tome 395, Paris, p. 631-641.

³⁷ ZHUANG, Tseu, « Harmonie universelle », *op. cit.*, p. 215. Traduction de Léon Wieger.

³⁸ Chapitre I de *Tao Te King* : « La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le nom éternel. » NT.

³⁹ LAO, Tseu, « Chapitre X », *op. cit.*, p. 34. Traduction de Stanislas Julien.

⁴⁰ ZHUANG, Tseu, « Le monde des hommes », *op. cit.*, p. 231.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

savait pas s'il était Zhuang Tseu qui avait rêvé qu'il était un papillon, ou un papillon qui rêvait qu'il était Zhuang Tseu. Entre Zhuang Tseu et un papillon, il doit bien exister une différence ! C'est ce qu'on appelle la transformation des choses⁴³. »

Cette parabole, très souvent reprise, y compris dans des romans ou séries télévisées, a créé un matériau du flou de la frontière entre le sujet et l'objet. C'est en somme la « restauration » de la phénoménologie. Cela rappelle la proposition de l'origine de l'œuvre chez Heidegger. L'art ouvre l'existence de la réduction à sa manière⁴⁴. Dans les conflits de pensées entre les approches phénoménologiques, et dans la philosophie orientale taoïste adepte de la suprématie de la nature, il existe une approche ontologique commune qui est celle de l'Être comme être.

Qu'est-ce que l'être ? c'est la question première qui se pose dans le temps et la connaissance. Et derrière cette quête courent des concepts tels que l'être, le mouvement, le temps, la vie, le soi, etc. La musique est reliée à la philosophie par sa manière d'être impalpable, et la philosophie non seulement nous aide à comprendre l'être et le monde, mais aussi à comprendre la musique.

Lors même que Xu Yi est d'abord empreinte de la philosophie taoïste de son enfance, toutes ces questions philosophiques la traversent inévitablement, car dans ses œuvres, le mouvement, le temps, la vie, le sens de la vie affleurent régulièrement ses créations.

Nous serons amenés dans cette thèse à évoquer également le confucianisme et le bouddhisme.

Confucius, un sage né 551 avant notre ère, avait foi en l'homme et en la famille, qu'il considérait comme la base de la société, avec comme règle le respect des parents et d'autrui. Le confucianisme n'est pas antinomique avec le taoïsme ; il est la continuation du Tao. La valeur poursuivie est la même, c'est la bienveillance, mais les moyens de réaliser le taoïsme dans la société sont différents. Alors que le taoïsme poursuit le non-agir et se montre davantage préoccupé de l'individu et de sa recherche d'une harmonie avec la nature, le confucianisme, philosophie humaniste, prône l'agir et insère l'homme dans un univers avant tout moral et social. Pour les milieux académiques, taoïsme et confucianisme sont complémentaires.

Le bouddhisme, lui, est une religion étrangère, et il a été intégré au taoïsme et au confucianisme depuis les dynasties Wei et Jin. Le bouddhisme et le taoïsme ont en commun le vide, mais ils n'ont pas le même système de pensée. L'objectif du taoïsme est d'atteindre l'harmonie avec l'univers. Celui du bouddhisme est d'atteindre la Suprême Félicité, et de développer amour, bienveillance et sagesse. Pour le bouddhiste, la vie n'a ni sens ni objectif concret, et des notions telles que non-agir, non-soi, non-pensée se réfèrent toutes à une transcendance.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin, « L'Origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins...* Paris, Gallimard, 1980, p. 97.

Le taoïsme préconise la poursuite du vrai matériel de la nature au moyen de l'inaction, tandis que les bouddhistes abandonnent la poursuite du vrai matériel au moyen de l'inaction et se concentrent uniquement sur la culture de l'esprit intérieur et ne se soucient pas du tout du monde matériel. Les trois philosophies accordent toutes une place considérable à l'homme.

Le Tao et la théorie du chaos⁴⁵

Le Tao est issu du chaos, il est le chaos. Pour Zhuang Tseu, toutes choses partent du chaos et retournent au chaos. Le début du sens est le néant. La poursuite du sens doit revenir à l'état d'ignorance au début de toutes choses, et la poursuite du sens doit être une remise en question du Tao.

La théorie du chaos est une nouvelle pensée occidentale qui rompt avec cette tradition orientale. Un système dynamique, qui « fonctionne », vivant, n'est pas seulement la somme de ses parties (par ex. le cœur, le cerveau, les mains...), mais plus que cela : les interactions entre ces parties font que la somme (l'être humain) est plus que cela, il a une « vie », voire il a une « âme ». La théorie du chaos répond à des lois, voire à une loi divine, avec des mécanismes, et réductible à des équations physiques, chimiques, etc. C'est un ordre caché que la science cherche à comprendre. Or, les théories de la complexité, les théories du chaos, les sciences actuelles démontrent qu'il s'agit au contraire d'un processus soumis au hasard. Cette dynamique, ce devenir, cette « chaocité » de la nature (on peut dire aussi le monde, y compris les hommes), se traduit entre autres par l'idée de « système ». Un système est un ensemble d'éléments en interaction débouchant sur des émergences (des propriétés nouvelles)⁴⁶.

L'analyse de la théorie du chaos et de la complexité (vulgarisée dans les années 1980 par les livres de James Gleick et Edgar Morin) fournit un nouveau langage qui analyse la vision du monde taoïste et lui donne un sens. Peut-être pouvons-nous considérer la théorie du chaos comme une expression moderne de la philosophie taoïste dans les domaines sociaux et scientifiques occidentaux actuels. L'essence même du taoïsme est d'explorer la théorie du chaos et de trouver la relation entre l'homme et la nature. Le soi taoïste est un soi fractal, qui est étroitement lié à un entrelacement potentiellement homogène de son existence dans le monde, comme la conversion infinie et la division infinie du yin et du yang⁴⁷. En fait, en Chine, le concept du yin et du yang est toujours lié à la perception naturelle : le soleil et la lune, le froid

⁴⁵ Pour une approche des théories du chaos appliquées à la musique, on consultera : DARBON, Nicolas, *Les musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁴⁶ Les différentes dimensions et définitions des sciences de la complexité et du chaos sont présentées dans : DARBON, Nicolas, *Musica multiplex*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁴⁷ Cf. JONE, David, CULLINEY, John, « Composition auto-fractale et naturelle : taoïsme et théorie du chaos, 分形自我与自然构成:道家和混沌理论 », *Reviews and Research on Chinese Literature*, n° 4, Shanghai, 2008, p. 19.

et le chaud, le positif et le négatif, etc. L'harmonie (l'équilibre) est le but le plus important du taoïsme. Le yin et le yang ne sont en aucun cas statiques : le yin est le yang et le yang est le yin⁴⁸. L'état entre eux est modifié à tout moment. Ils sont donc dynamiques. En termes de yin et de yang dans son ensemble, le Tai Chi est un symbole graphique célèbre, avec sa belle esthétique entremêlée de courbes et de symétrie. La logique est ternaire, et un « système » yin et yang apparaît dans le cercle extérieur comprenant le troisième. Nous disons généralement que le yin et le yang dans la famille sont le produit de la dualité, mais en fait on oublie que la dualité n'est qu'apparence, et que le but ultime du Tao est l'intégration et l'équilibre⁴⁹.

Nous pensons que l'harmonie est le troisième élément clé. Enfin, sa logique est l'« inclusivité » au vrai sens du terme ; l'inclusion de toute polarité qui existe dans une autre polarité. Nous notons que le yin et le yang ne sont ni opposés ni complémentaires, mais juste des différences. Le Tao (la voie) est le yin et le yang⁵⁰. Le yin et le yang sont la description des facteurs fondamentaux derrière les lois de la nature dans l'ancienne civilisation chinoise qui favorisent le développement et le changement des lois de la nature. C'est la force motrice derrière la gestation, le développement, la maturité, le déclin et la mort de diverses choses. Nous sommes au cœur de la pensée logique de la civilisation chinoise. La relation entre le taoïsme et la nature place l'homme dans une position proche de la formation de l'univers. Ouvrons l'ego à l'infini pour participer à la créativité de l'univers. Le Tao est tel que l'a décrit Du Weiming, 杜维明, dans son article « The Continuity of being : Chinese Visions of Nature⁵¹ ». Le Tao, en tant que processus de vie organique spontané et auto-généré, présente trois caractéristiques de base : la continuité, l'intégration et la dynamique. Toutes les formes d'existence font partie intégrante d'un continuum... L'univers est un continuum, et toutes ses composantes sont liées intérieurement, c'est-à-dire qu'il est une union organique, à tous les niveaux du complexe, et tous sont intégrés. En ce sens, le soi-disant « chaos » du taoïsme est un ordre sans ordre ; il est la source de l'ordre et la base de la rationalité de l'ordre⁵².

En Occident, le concept de *dialogique* – au sens d'antagonisme *et* de complémentarité entre des notions opposées – développé par Edgar Morin dans le cadre de ce qu'il appelle la pensée complexe (de *complexus* : ce qui est tissé ensemble), possède de grandes similitudes

⁴⁸ ZHENG, Jiewen, 郑杰文, « Philosophie taoïste de la transformation Yin-Yang, 道家的阴阳转化哲学观 », *Journal académique Qilu*, n° 6, Qufu, 1997, p. 38-44.

⁴⁹ Cf. ANAKESA KULULUKA, Apollinaire, « Musique, Nature, et Homme : singulière 'culture' dans les sociétés de tradition orale », in BARONE-VISIGALLI, Egle, ROOSEVELT, Anna, POLICE, Gérard. *Amaz'hommes Sciences de l'Homme et sciences de la Nature en Amazonie*, Matoury, Ibis Rouge, 2010, p. 271-286.

⁵⁰ « Xi ci, 系辞 », *Zhouyi*, 周易, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2019. http://www.360doc.com/content/19/0404/02/56972265_826295438.shtml, le 4 avril 2019. Consulté le 20 avril 2020.

⁵¹ DU, Weiming, 杜维明, « The Continuity of being : Chinese Visions of Nature », *Nature in Asian traditions of thought : essays in environmental philosophy*, New York, State University of New York Press, 1989, p. 67-78.

⁵² *Ibid.*

avec le yin et le yang et le « chaos » taoïste. Edgar Morin s'y réfère dans son ouvrage fondamental *La méthode : la nature de la nature* (1977) pour expliquer son projet de reliance interdisciplinaire. Morin rappelle que ce que le Tao appelle *l'Esprit de la vallée* « reçoit toutes les eaux qui se déversent en elle⁵³. » Nicolas Darbon a abordé, sur les fondements de la pensée complexe, l'analyse des musiques contemporaines⁵⁴. La musique de Xu Yi, liée à la nature et à la pensée taoïste, correspond à cette « pensée complexe » mise en musique. En étudiant le taoïsme qui y est appliqué, nous explorons donc toute sa complexité.

Le Taoïsme et la poésie

Taoïsme et poésie sont intimement liés, puisque les pensées taoïstes se transmettent le plus souvent sous forme de poèmes, et le plus grand recueil poétique est sans aucun doute le *Tao Te King*, ou *Livre de la Voie et de la Vertu*, attribué à Lao Tseu, qui est un poème philosophique, une suite de suggestions de méditations et d'élévations, dont voici un exemple :

Sans sortir de ma maison, je connais l'univers ;
sans regarder par ma fenêtre, je découvre les voies du ciel.
Plus l'on s'éloigne et moins l'on apprend.
C'est pourquoi le sage arrive (où il veut) sans marcher ;
il nomme les objets sans les voir,
sans agir, il accomplit de grandes choses⁵⁵.

Le Tao, à travers la transition métaphysique dans les dynasties Wei et Jin, a subtilement pénétré la structure culturelle et psychologique des poètes et des critiques poétiques. Les poèmes décrivent le chemin de la voie. La poésie chinoise, en particulier par son expression artistique, fournit l'inspiration de pensée la plus importante.

La poésie classique chinoise a pour tradition de se concentrer sur le mélange des scènes. De toute évidence, les anciens théoriciens de la poésie n'étaient pas bloqués par la réalité dans l'expression artistique de la poésie, ils ont poursuivi la conception artistique de la vacuité, et ont essayé de trouver le moyen de créer la vacuité due à la réalité.

Dans le *Classique des vers* ou *Cheu King*, 诗经, anthologie de 305 poèmes de l'antiquité chinoise, attribué à Confucius, les poèmes sont à la fois simples et élégants. Le *Classique des*

⁵³ Citation tirée de Lao Tseu, *De la voie et sa vertu*. MORIN, Edgar, *La méthode. I. La nature de la nature*, Paris, Le Seuil, 1977, rééd. coll. Points, essais, « Introduction générale : l'esprit de la vallée », p. 24.

⁵⁴ DARBON, Nicolas (dir.), *Música y Complejidad. A torno de E. Morin y J.-Cl. Risset*, actes du colloque *Musique et Complexité* organisé au CDMC à Paris en déc. 2008, traduction de Rosa INIESTA-MASMANO, Rivera Editores, Valence (Espagne), <http://www.riveramusica.com>, 2014.

⁵⁵ LAO, Tseu, « Chapitre XLVII », *op. cit.*, p. 174. Traduction de Stanislas Julien.

vers est à l'origine de procédés poétiques, souvent repris dans la poésie chinoise ultérieure (répétitions de couplets ou de mots dans les chansons, allitérations dans deux mots se faisant suite). Avant d'exprimer ses propres sentiments et pensées, le poète évoque d'abord la nature ; ce qui confère aux écrits une résonance particulière⁵⁶. De ce fait, nature et intériorité du poète s'élèvent vers un silence métaphysique. Depuis lors, le mélange des scènes a progressivement évolué pour devenir la structure de base de la poésie, et la relation entre l'émotion et le paysage est progressivement devenue un sujet discuté par les poètes. Dans ce processus de développement, il est plus intuitif et plus rapide de comprendre la poésie (et donc le Tao) à l'aide de choses concrètes. Le sentiment poétique n'est pas simple, il se transforme en une image qui prend la scène comme apparence, la scène conserve sa forme et son sens propres, mais elle est imprégnée par le sentiment poétique sans le savoir⁵⁷.

Parce que le Tao existe dans toute chose concrète, et qu'il est au-delà de tout, ces poèmes sont souvent très riches en connotations esthétiques et suggestions.⁵⁸ La poésie chinoise est une poésie de la suggestion. Elle soumet l'idée d'une communion, au-delà de la réalité physique de la nature.

Le poème de Zhuang Tseu « *Zai You*, 有宥 » suggère de laisser notre esprit se calmer, afin que notre corps soit en harmonie avec l'environnement naturel extérieur⁵⁹. Notre esprit intérieur est lié au Tao. Ainsi Zhuang Tseu écrit :

Quand j'ai commencé à abattre des vaches, je n'ai vu que des vaches entières. Après trois ans, quand je regarde la vache, je peux voir les parties structurelles du corps de la vache au lieu de la vache entière. De nos jours, quand j'abats des vaches, je me fie uniquement à mes sensations intérieures, et je n'ai pas besoin de les regarder avec mes yeux. L'effet de la vision a cessé, tandis que les sensations intérieures sont toujours en cours d'exécution⁶⁰.

Les dynasties du Sud et du Nord ont formé l'une des périodes les plus glorieuses de la théorie de la poésie antique. Dans son livre taoïste *Wen Xin Diao Long*, 文心雕龙, Liu Xie, 刘勰 s'opposait à l'accumulation d'allusions dans les poèmes et à l'exhibition de la rhétorique, et croyait qu'une sculpture excessive endommagerait inévitablement la vraie beauté du poème⁶¹.

⁵⁶ COUVREUR, Séraphin, *Cheu King*, Xianxian, Éditions Imprimerie de la mission catholique, 1896, rééd. Taibei, Éditions Kuangchi Press, 1966.

⁵⁷ Cf. TU, Chengri, 涂承日, « Taoïsme et esprit poétique du vide, 道家思想与无迹而神的诗学精神 », *Journal de l'Université de technologie de Wuhan*, n° 5, Wuhan, 2008, p. 739.

⁵⁸ LAO, Tseu, « Chapitre XXXIV », *op. cit.*, p. 128. Traduction de Stanislas Julien.

⁵⁹ ZHUANG, Tseu, « Politique vraie et fausse », *Zhuangzi*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2007, p. 188. NT. Voici le texte original : 抱神以静, 形将自正.

⁶⁰ ZHUANG, Tseu, « Entretien du principe vital », *op. cit.*, p. 53. NT. Voici le texte original : 始臣之解牛之时, 所见无非全牛者; 三年之后, 未尝见全牛也; 方今之时, 臣以神遇而不以目视, 官知止而神欲行.

⁶¹ Cf. YANG, Zhu, 杨铸, « Taoïsme et théorie de la poésie chinoise ancienne, 道家思想与中国古代诗歌理论 », *Journal de l'Université Normale de Pékin*, n° 4, Pékin, 1990, p. 49.

En outre, avec les théoriciens anciens, il partageait la même conception, à savoir que la forme poétique, l'histoire du contexte, la personnalité de l'auteur et la tradition esthétique sont intimement liés. Voici un poème de Liu Xie :

Si les sentiments des gens sont excités, ils seront transformés en langage, et si la philosophie doit être exprimée, elle sera incarnée dans des articles. C'est l'expression de l'émotion et de la raison cachée dans le cœur dans des mots visibles, qui doivent être cohérents à l'extérieur et à l'intérieur. Cependant, le talent humain peut être divisé en ordinaire et exceptionnel, le tempérament peut être distingué du fort et du faible, et les connaissances peuvent être différentes en profondeur. Ceux-ci sont tous déterminés par la personnalité de la personne et nourris par l'éducation, ce qui a entraîné des changements en constante évolution dans le domaine créatif. Alors, dans l'écriture, l'ordinaire ou l'exceptionnel des mots et des principes sont toujours cohérents avec le talent de l'auteur : la fonction éducative et l'intérêt de l'œuvre sont-ils différents du tempérament de l'auteur⁶² ?

Le taoïsme invoque la relation entre les « mots », les « images », et le « sens » et incite les poètes à développer les sous-entendus dans la poésie puisque le Tao est non seulement invisible et silencieux, mais aussi indescriptible⁶³. Il est difficile pour les lecteurs d'obtenir le Tao à travers le langage, mais le langage peut les guider à s'approcher du vrai sens du Tao⁶⁴. La poursuite illocutoire de la poésie taoïste permet une infinité de possibilités à l'expression poétique.

Lao Tseu dit : « La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le nom éternel⁶⁵. »

Wang Bi, 王弼, écrivain et philosophe de la dynastie Wei, associent les pensées de Zhuangzi et le contenu du Yi King⁶⁶. Il estime que le mot et l'image occupent une position secondaire en esthétique, mais ils ne peuvent pas être abandonnés. Il écrit le poème suivant :

L'image est l'incarnation de la pensée. Le langage est la manifestation des objets. Il n'y a rien de mieux pour exprimer des idées que des images, et il n'y a pas d'expression plus détaillée d'images que des mots. Le langage est produit dans l'objet, de sorte que l'objet peut être expérimenté en explorant le langage. L'image objet est générée dans la pensée, donc inférer l'image objet peut comprendre l'idée. Les pensées sont affichées au moyen d'objets et les objets sont révélés par le langage. La langue est donc utilisée pour clarifier l'image, et vous ne pouvez pas vous accrocher à la langue si vous obtenez l'image. C'est comme

⁶² LIU, Xie, 刘勰, « Ti xing, 体性 », *Wen xin diao long*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 1986, p. 253. NT. Voici le texte original : 夫情动而言形, 理发而文见, 盖沿隐以至显, 因内而符外者也。然才有庸俊, 气有刚柔, 学有浅深, 习有雅郑, 并情性所铄, 陶染所凝, 是以笔区云谲, 文苑波诡者矣。故辞理庸俊, 莫能翻其才; 风趣刚柔, 宁或改其气; 事义浅深, 未闻乖其学; 体式雅郑, 鲜有反其习: 各师成心, 其异如面。

⁶³ *Ibid.* p. 51.

⁶⁴ Cf. DING, Sixin, 丁四新, *op. cit.*, p. 1-14.

⁶⁵ LAO, Tseu, « Chapitre I », *op. cit.*, p. 2. Traduction de Stanislas Julien.

⁶⁶ Voir l'explication sur le Yi King de 1.1 dans la partie Deux.

utiliser le filet pour attraper le lapin, si nous avons attrapé le lapin, vous ne pouvez pas penser au filet. La cage en bambou est utilisée pour attraper du poisson, si nous attrapons du poisson, vous ne pouvez plus penser à la cage. Les mots sont le filet des images, et les images sont comme la cage de conception artistique. Tant qu'il y a des mots, il n'y a pas d'image. Vous ne pouvez pas comprendre la conception artistique juste en voyant l'image. Donc, si nous oublions l'image, nous pouvons obtenir la conception artistique ; si nous oublions les mots, nous pouvons obtenir l'image⁶⁷.

Dans la tradition taoïste, les poètes lettrés étaient en grand nombre, et la plupart étaient férus des textes fondateurs qu'ils désiraient propager, et aussi en exposer l'essence de l'écriture poétique. La poésie utilise le langage pour façonner les images, mais le langage et l'image elle-même ne sont que des outils pour transmettre des émotions. Les émotions directement exprimées par le langage sont limitées. Aussi, pour enrichir la connotation artistique de la poésie, celle-ci doit subir un traitement artistique particulier permettant de restituer les sous-entendus⁶⁸. Sur la base de cette prémisse théorique, il est inévitable de poursuivre la conception artistique exprimée sans mots, avec le vide comme noyau. Finalement, parler moins ou même ne pas parler est devenu la caractéristique du Tao en poésie⁶⁹. Mais pour éclairer ce qui échappe au raisonnement, la poésie est le meilleur mode d'expression.

Citons quelques poètes chinois célèbres : Wang Wei, 王维, poète, écrivain peintre, musicien et haut fonctionnaire, Li Qingzhao, 李清照 qui est la plus grande poétesse de l'histoire de la Chine, Wei Zhuang, 韦庄, dont voici un poème :

Pluie de printemps, abondante
Les berges sont teintes en vert tendre
Frôlant les saules arrive un couple de hérons
Bains et ébats dans la lumière nue...
Rideaux d'azur haut enroulés
Balustrade aux méandres sans fin
Nuages épars, eaux étales, arbres à la brume mêlés
Cœur minuscule, pensée infinie⁷⁰.

⁶⁷ WANG, Bi, 王弼, « Zhouyi lue li : Ming Xiang, 周易略例 : 明象 », site HTTPCN, <http://guoxue.httpcn.com/html/book/KOAZXVIL/CQAZTBTBKAOZ.shtml>. Consulté le 20 juin 2021. NT. Voici le texte original : 夫象者, 出意者也。言者, 明象者也。尽意莫若象, 尽象莫若言。言生于象, 故可寻言以观象。象生于意, 故可寻象以观意。意以象尽, 象以言著。故言者所以明象, 得象而忘言。象者所以存意, 得意而忘象。犹蹄者所以在兔, 得兔而忘蹄; 筌者所以在鱼, 得鱼而忘筌也。然则, 言者, 象之蹄也; 象者, 意之筌也。是故存言者, 非得象者也; 存象者, 非得意者也。象生于意而存象焉, 则所存者乃非其象也; 言生于象而存言焉, 则所存者乃非其言也。然则, 忘象者, 乃得意者也; 忘言者, 乃得象者也。得意在忘象, 得象在忘言。

⁶⁸ Cf. YANG, Zhu, 杨铸, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁹ Cf. CHEN, Xiaoqin, 陈晓勤, XUE, Xiaoying, 薛小英, « Étude sur les problèmes de langage des poèmes anciens chinois du point de vue du taoïsme, 从老庄哲学思想的言意观看中国古诗的言意之困 », *Journal of Xiangtan University*, n° 2, Xiangtan, 2018, p. 121-125.

⁷⁰ WEI, Zhuang, 韦庄, « Ye jin men, 谒金门 », in CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie*, Paris, Seuil, 1996, p. 288.

Le mouvement poétique dans l'art taoïste évoque le monde dans sa nature changeante et transitoire, l'impermanence et la fragilité de tout état, de toute situation. Il apporte sérénité, élévation de l'esprit et spiritualité. L'œuvre est ainsi chargée de force vitale.

Le concept taoïste du yin et du yang peut non seulement être compris dans le contraste entre l'imagination et l'objet concret dans la conception artistique, mais il existe aussi un contraste dans la prononciation du poème, comme la hauteur du son, la vitesse du rythme, le changement d'intensité, etc. dans la poésie. Ces fonctionnalités sont généralement éliminées après avoir été traduites dans d'autres langues. Nous ne pouvons donc pas apprécier pleinement l'expression du taoïsme dans la poésie. Le yin et le yang doivent être cachés à tous les niveaux de la structure du langage. Ces caractéristiques physiques du son dans le langage sont également devenues l'âme de la poésie.

Quelles sont les différences entre la poésie chinoise et les poésies occidentales ?

Les différentes caractéristiques des langues chinoises et occidentales conduisent à des caractéristiques différentes de la poésie et de la musique. Le chinois est une langue à une seule syllabe avec des tons. Dans la plupart des cas, dans les langues occidentales, un mot a plusieurs syllabes et les mots n'ont pas un schéma régulier de changements de tonalité. Cela peut entraîner des différences dans l'accentuation mis sur la langue. Parce que tout le monde se concentre sur les syllabes dans les langues occidentales, les changements d'accentuation sont tous des changements temporels de rythme. Dans les langues occidentales, l'information couverte par une seule prosodie est relativement petite. Afin de produire plus de changements, il est nécessaire d'utiliser plusieurs prosodies composées ; tandis qu'en chinois, l'accentuation est davantage mise sur les changements spatiaux (changements de ton de la même syllabe). Parce qu'il y a plusieurs caractères chinois dans le même ton et dans la même rime, (le mandarin a quatre tons et il y a encore plus de tons dans d'autres dialectes), alors différents tons de la même rime peuvent produire beaucoup de sens, donc la poésie chinoise peut toujours être créée sur la même rime.

Le chinois est une langue qui juxtapose les mots et qui se concentre principalement sur le caractère raisonnable de l'association fréquente de deux éléments dans le discours, et il est rarement limité par les composants morphologiques de la langue. Cela permet à la poésie chinoise d'être à main levée, flexible dans l'ordre des mots et variable dans les combinaisons de mots. Les langues indo-européennes ont des conjugaisons, des flexions et des changements morphologiques compliqués. Elles mettent l'accent sur la relation entre les composants de la phrase et sont relativement rigoureuses dans l'expression.

Pour la traduction, la langue de la poésie chinoise présente des caractéristiques simples et vagues, ce qui correspond à l'imagerie et à l'ambiguïté de la poésie, et ce qui convient à la création de poésie, par exemple :

1. L'effet d'omettre souvent la personne et le sujet,
2. les changements temporels,
3. L'effet de l'utilisation flexible des parties du discours,

Le langage poétique chinois essaie également d'omettre autant que possible les mots à fonction grammaticale pour réduire les facteurs grammaticaux au niveau le plus bas, et n'utilise la méthode de juxtaposition et de superposition que pour exprimer le plus de contenus avec le moins de mots. Ce qui oblige dans la traduction à ajouter des mots pour la compréhension.

La philosophe américaine Eva Dadlez pense que la poésie se perd dans la traduction⁷¹. Le poète anglais Gilbert Keith Chesterton estime qu'il est impossible pour la langue poétique de trouver un équivalent précis dans une autre langue⁷². Le problème de traduction dont parlaient ces deux linguistes explique en fait le problème esthétique de la poésie. Le linguiste chinois Gu Zhengkun, 辜正坤, considère que la rime, le rythme, la prononciation des syllabes, les techniques rhétoriques spéciales, etc., tout ce qui est inhérent à la langue elle-même (différent des autres langues) ne peut pas être traduit. Ce sont les âmes de la poésie⁷³.

Il y a un mode sonore entre la poésie et la musique, et ce mode sonore est basé sur le langage de la poésie, qui renvoie à la métrique de lecture de la poésie, et la musicalité de la poésie est en fait une musicalité de lecture construite par la métrique de la lecture à haute voix⁷⁴.

Le langage utilise la phonétique comme matériau, et ses phonèmes, syllabes, intonations, et autres éléments sonores sont autant de ressources pour créer de la poésie ; ce mode sonore est similaire à la structure de la musique. C'est l'utilisation de certains concepts et certaines méthodes musicales sous la direction de la lecture à haute voix qui font la musicalité de la lecture en poésie⁷⁵. La poésie est à la fois « récitée » et « musicale ».

Les langues occidentales mettent l'accent sur la logique et la précision. Gu Zhengkun pense que les caractéristiques de la langue chinoise peuvent contenir toutes les caractéristiques des traits phonétiques de la poésie occidentale. En d'autres termes, tous les éléments auxquels la

⁷¹ DADLEZ, Eva, « Poetry is what gets lost in translation », *Sztuka i Filozofia / Art and Philosophy*, Tom 42, 2013, p. 86-92.

⁷² FENG, Huazhan, 丰华瞻, *Comparaison de la poésie chinoise et occidentale*, 中西诗歌比较, Pékin, Maison d'Éditions de la librairie Sanlian, 1987, p. 7.

⁷³ GU, Zhengkun, 辜正坤, « Sur la façon dont les différences entre les langues chinoises et occidentales correspondent aux différences entre les cultures chinoises et occidentales et aux différences entre les théories et techniques de traduction chinoises et occidentales, 论中西语文差异如何对应中西文化与中西翻译理论与技巧的差异 », *New Perspectives in Translation Studies*, n° 7, Chengdu, 2015, p. 2-38.

⁷⁴ Cf. TONG, Longchao, 童龙超, « Comment la musique devient-elle l'attribut de la poésie, 音乐性怎样成为诗歌的属性 », *Journal de l'Université du Shanxi*, n° 1, Taiyuan, 2016, p. 47-51.

⁷⁵ *Ibid.*

musique et la poésie occidentale prêtent attention, peuvent être facilement réalisés dans la musique et la poésie chinoises. Par exemple : dans la musique occidentale, la comparaison de la durée, de la force et des différents rythmes, tout cela est conforme au concept taoïste de contraste yin et yang, de sorte que Xu Yi peut facilement intégrer la culture musicale chinoise et occidentale. Dans les langues occidentales, il n'y a pas de changement de tonalité. Mais la prononciation d'un caractère chinois comprend déjà de nombreux changements et combinaisons de notes. Par conséquent, lorsque Xu Yi utilise la poésie dans sa musique, il lui est inévitable de tenir compte de la prononciation dans la poésie chinoise.

François Cheng, grand écrivain, poète et calligraphe français actuel, né en Chine, a cette belle déclaration : « la poésie est ce reflet d'éternité qui libère l'âme et le temps⁷⁶ ».

Comment appréhender la poésie taoïste dans la musique de Xu Yi ?

La poésie utilisée dans la musique de Xu Yi est davantage due à la capacité auditive aigüe de Xu Yi, qui convertit la hauteur et le rythme de la récitation de la poésie en musique. Par exemple, Xu Yi adopte la poésie espagnole, italienne, grecque, ou française dans ses œuvres (Pétrarque, Alcée, Saint Augustin, Louise Labée etc.). Elle ne comprend pas toutes ces langues, mais elle porte une attention particulière au contraste de hauteur et au contraste de vitesse. C'est la prononciation et le rythme des poèmes qui inspirent ses créations. Et à l'image des caractères chinois monosyllabiques qui peuvent être déclamés et qui permettent des rythmes ou des hauteurs de sons musicalement intéressants, elle récupère les mots de ces poèmes étrangers, et elle travaille à les mettre en musique chantée, et crée un univers musical concomitant. De plus, elle cherche également plus d'informations sur l'expérience personnelle du poète, afin que les effets sonores soient plus en phase avec la conception artistique du poème⁷⁷. C'est cette alchimie qui donne toute son essence et sa particularité à l'esthétique musicale de Xu Yi.

Alors pour saisir la poésie dans la musique de Xu Yi, nous pouvons probablement nous orienter dans deux directions.

La première est d'analyser ses partitions, de traiter du lien entre les sons, d'inclure l'analyse de la motivation fondamentale de la musique, l'arrangement de l'harmonie, et la construction de la composition de la musique, et ainsi de suite. En suivant les partitions de la musique de Xu Yi, l'interprétation du langage de sa musique, se fera dans le contexte synchronique et diachronique. Cela signifie qu'il est nécessaire d'explorer la hauteur du son, le rythme, l'harmonique, la structure musicale, l'intensité etc. dans la musique de Xu Yi.

⁷⁶ CHENG, François, « Notre vraie vie, c'est l'itinéraire de notre âme », site La république, <https://larepubliquesdeslivres.com/notre-vraie-vie-cest-litineraire-de-notre-ame/>, le 14 mars 2017. Consulté le 20 juin 2021.

⁷⁷ Cf. Annexe 4. Interview de Xu Yi par moi-même.

La deuxième est d'analyser le sens de la musique en dehors du monde ou des symboles culturels, cela devient « le sens de référence » de la musique.

La plupart des compositions de Xu Yi sont sous-tendues de poèmes taoïstes, ils affleurent dans les titres, certains sont même parlés ou chantés. Xu Yi est une personnalité connue pour ses compositions pour voix (chants *a cappella*, chœurs d'enfants, mélodrames), qui influencent directement son écriture musicale, liée à la recherche sur l'intonation vocale propre à la langue chinoise. Plusieurs de ses œuvres ont mis en valeur ces caractéristiques entre instruments et voix. Par surcroît, toujours dans un souci de croiser le dialogue entre Orient et Occident, elle associe parfois des poèmes taoïstes à des poèmes étrangers.

Citons les plus importants :

Dialogue d'amour (2000), pour soprano, chœur d'enfants et 13 instruments. Les poèmes utilisés sont de Sapho, Yu Xuanji, Sœur Juana Inès de la Cruz, Alcée, Zhuangzi, et Saint Augustin.

Le Ciel Brûle (2010), pour mezzo-soprano et percussion. Le poème est de Marina Tsetaieva.

Joie du Ciel (2012), pour 5 voix *a cappella*. Le poème est de Zhuangzi.

Le Chant Des Muses (2016), pour soprano, 3 ténors, orchestre, et 13 musiciens.

Métamorphose du Serpent Blanc (2018/2019), conte lyrique en 6 chants, pour soprano, mezzo-soprano, petits chœurs d'enfants, et 6 musiciens. Une compositrice chinoise, Xu Yi, et une poétesse occidentale Laure Gauthier, recréent ensemble un conte chinois. C'est une poésie entre les langues, une suggestion, qui, comme dans les poèmes taoïstes, questionne le lien poésie et musique et la communion entre deux cultures.

Arrêtons-nous sur *Le Chant des Muses*. La compositrice met en regard trois poètes, et garde leur langue : le chinois pour Shangguan Wan'er (une des rares poétesse chinoises, 664-710), le français pour Louise Labé (1524-1566), l'italien pour Pétrarque (1304-1374). Elle respecte scrupuleusement les caractéristiques vocales de chaque langue, tout en accordant aux voix une grande diversité d'expression. Elle procède également à un choix très minutieux des instruments, veillant au respect du langage oral.

Chez Xu Yi, la poésie est un support de profondeurs et d'émotions, qui va aider à faire vibrer la composition musicale qu'elle crée sur ce support. Elle partage et dévoue à son public une généreuse possibilité d'imaginaire émotionnel et spirituel. Ses compositions offrent alors une lecture et un regard spirituels qui vont au-delà du monde réel plein de douleur, de mélancolie, ou d'amour impossible. Elles transcendent les sentiments pour qu'ils confinent à l'infini.

Dans la pensée taoïste, si le langage possède ses propres limites, il est cependant l'intermédiaire pour exprimer l'élévation de l'esprit poétique chinois. Il s'affranchit d'une

réalité syntaxique ou sémantique, dans laquelle il n'enferme jamais les éléments. Le langage poétique chinois ouvre les possibles de la langue et de l'imaginaire. L'art exerce une action sur l'esprit et l'âme du spectateur ou de l'auditeur⁷⁸. C'est exactement ce que réalise Xu Yi à travers ses créations. Poésie et musique associées chez Xu Yi offrent un accès infini et continu, à la nature, à l'émotion, et transcendent sentiments et pensées spirituelles. Elle ouvre les possibles de l'imaginaire, les chemins des interprétations et des ressentis des auditeurs suivant la réceptivité et les dispositions affectives de chacun.

Ces deux éléments que sont le taoïsme et la poésie vont alimenter réflexions et analyses tout le long de cette thèse consacrée à la musique de Xu Yi.

⁷⁸ Cf. CHEN, Xiaoqin, 陈晓勤, XUE, Xiaoying, 薛小英, *op. cit.*

Première partie

**La dualité taoïste dans
la musique de Xu Yi**

CHAPITRE 1

NATURALISME ET “NON-AGIR” DANS LA MUSIQUE DE XU YI

*L'école de musique spectrale admire la beauté naturelle
du son, et son point de départ c'est d'analyser le
phénomène physique du son, qui est une représentation de
l'origine de la vie comme phénomène naturel.*
(Xu Yi⁷⁹)

Introduction : définition du naturalisme

- L'émergence et la signification universelle du concept de naturalisme

En philosophie, le naturalisme est la conception d'après laquelle tout ce qui existe (objets et évènement) peut être expliqué par des causes ou des principes naturels, et il conçoit l'activité philosophique dans le prolongement de l'activité scientifique⁸⁰.

De manière générale, le naturalisme possède deux volets, l'un ontologique (concernant ce qui existe) et l'autre épistémologique (concernant le savoir). Chaque branche de la philosophie a ses positions internes de naturalisme et d'anti-naturalisme. Le naturalisme ontologique peut

⁷⁹ Cf. annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

⁸⁰ « Naturalism », *Editions Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/naturalism-art>. Consulté le 24 mai 2017.

être considéré comme un naturalisme métaphysique en ce sens qu'il s'appuie sur l'idée que tout ce qui existe appartient à la nature, et est régi par des lois⁸¹.

Le naturalisme méthodologique se retrouve en méta-philosophie. Le naturalisme épistémologique (parfois appelé épistémologie naturalisée) concerne la philosophie des mathématiques, des sciences, la philosophie religieuse ou de l'esprit. Tous ces domaines ont des positions naturalistes spécifiques où la définition du naturalisme n'est pas nécessairement unique⁸². Ces naturalismes sont interdépendants et ont des promesses ou des objectifs identiques ou similaires, mais ils ne sont pas exactement les mêmes. Par conséquent, le terme de naturalisme possède actuellement de nombreuses définitions différentes, et il n'y a pas de noyau ou d'essence stable entre les divers domaines du naturalisme.

Le courant naturaliste s'est naturellement retrouvé dans l'émergence du lien entre naturalisme et art. Il remonte à la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle, puis s'est répandu dans toutes les régions du monde à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

Le naturalisme était alors un concept descriptif pour mettre en valeur certaines caractéristiques. Et le seul but de l'art dans le genre naturaliste était de reproduire la nature et d'exprimer la force illimitée de la nature. Et ceci toujours équilibré par les données de la science. Le naturalisme se retrouvait également dans le grand art de la peinture.

Mais il n'est nullement question de ce style naturaliste dans cette recherche.

- Le concept du naturalisme en Chine

À l'origine, il n'y a pas de naturalisme dans la philosophie chinoise, le naturalisme est un mot appartenant à l'Occident. Lorsqu'il s'est ancré dans la philosophie chinoise dans un contexte occidental, il fut impossible de définir son contenu ; en d'autres termes, le concept de naturalisme en Chine s'est toujours développé de lui-même. En outre, il convient de souligner que dans la philosophie chinoise, le Tao n'est pas propre au taoïsme. Le confucianisme et d'autres écoles philosophiques parleront également du Tao. Chaque école philosophique a des points de vue différents sur la compréhension et l'interprétation du Tao. Mais après que le naturalisme se soit répandu en Chine, les cercles philosophiques chinois classent généralement la philosophie taoïste traditionnelle chinoise comme naturalisme (le Tao dans le confucianisme est classé comme humanisme⁸³). Bien qu'il y ait encore quelques controverses dans des

⁸¹ ESPINOZA, Miguel, « À la recherche d'un naturalisme intégral repensé », *Revista de Filosofia*, novembre 2010, <https://www.revistadefilosofia.org/35-08.pdf>. Consulté le 19 juin 2020.

⁸² BONNAY, Denis, DUBUCS, Jacques, « La philosophie des mathématiques », 2011, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00617305/PDF/bonnay_dubucs_philosophie_des_mathematiques.pdf. Consulté le 19 juin 2020.

⁸³ Cf. DU, Weiming, 杜维明, « Qu'est-ce que le Tao du confucianisme, 何为儒家之道 », in *Nouveau traditionalisme : Valeur est-asiatique et multi-modernisation*, Pékin, Presses de China Social Sciences, p. 119-135.

domaines subtils, les points suivants extraits de la philosophie taoïste sont toujours classés comme des concepts naturalistes. Ils sont :

1. Naturalisme comme mode de pensée. Le naturalisme dans la philosophie chinoise se manifeste d'abord dans le mode de pensée. La plus grande caractéristique du mode de pensée philosophique chinois est qu'il se concentre sur la « nature », formant ainsi un mode de pensée naturaliste. Lorsque la philosophie chinoise exprime ses pensées philosophiques, elle utilise la « nature » comme base des déclarations philosophiques⁸⁴.

2. Naturalisme sous l'angle de la vie et de la mort. Le naturalisme de la philosophie chinoise se manifeste également dans le concept de vie et de mort. Quand on pense à la vie humaine dans la philosophie chinoise, il est courant de partir de la nature, ce qui signifie que la philosophie chinoise a toujours considéré la vie humaine comme une continuation du naturel et une composante de la vie naturelle. L'article « Connaissance du Principe » de Zhuang Tseu énonce que la vie et la mort des êtres humains sont en fait des changements dans la naissance et la mort de la nature⁸⁵.

3. Agir dans le naturalisme du monde. Le naturalisme de la philosophie chinoise se manifeste également dans l'action dans le monde. « La nature comme loi » est l'exigence fondamentale de la philosophie chinoise. Utiliser « la nature comme loi » pour développer les activités de la connaissance humaine est la caractéristique fondamentale de l'épistémologie de la philosophie traditionnelle chinoise. En un mot, la sagesse de la philosophie chinoise dans la gouvernance du pays, la production agricole, la gestion des choses et les attitudes de connaissance a une nette tendance au naturalisme⁸⁶.

4. Naturalisme dans le domaine de la vie. Le naturalisme de la philosophie chinoise se reflète également dans le domaine de la vie. Il est dit que le but de la vie n'est pas la nourriture, ni l'habillement, ni le logement et le transport, mais de communiquer avec le monde, comme une sorte de transcendance de la vie et de la pensée, après une compréhension profonde et saine de la relation entre l'homme et la nature, et Lao Tseu estime que nous ne devons pas être attachés à la renommée et à la richesse, mais que nous devons apprendre à s'abandonner à la nature⁸⁷.

La nature est considérée comme la source de la sagesse du naturalisme dans la philosophie chinoise. Mais le naturalisme ici n'est pas une simple reproduction de l'original naturel mais

⁸⁴ Cf. LI, Chenggui, 李承贵, « Naturalisme : Les caractéristiques fondamentales de la philosophie traditionnelle chinoise, 自然主义 : 中国传统哲学的基本特质 », *Forum Fujian*, n° 7, Fuzhou, 2006, p. 36-37.

⁸⁵ ZHUANG, Tseu, « Connaissance du Principe », *op. cit.*, p. 389. Traduction de WIEGER, Léon.

⁸⁶ LI, Chenggui, 李承贵, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁷ *Ibid.*

une transformation créative de la pensée. Il est au service de la spiritualité et de l'idéal. En ce sens il chevauche l'épistémologie naturaliste occidentale et la méthodologie naturaliste.

- Le concept du naturalisme recentré dans cette recherche

L'éducation dans le naturalisme. Dans le taoïsme, l'accent est mis sur l'enseignement sans mot et sans action⁸⁸. N'intervenez pas, n'ayez pas d'éducation impérative, n'adoptez pas de méthodes éducatives compulsives et suivez la nature de l'enfant. Donnez aux étudiants la liberté. Laissez les élèves réfléchir librement⁸⁹. L'éducation doit se faire naturellement, c'est-à-dire que les élèves doivent prendre l'initiative de leur propre éducation et de leur croissance, sans endoctrinement, suppression et coercition de la part des adultes. Les enseignants doivent seulement créer un environnement d'apprentissage et prévenir les effets néfastes.

Nous pouvons retrouver les idées du taoïsme sur l'éducation dans les théories éducatives du penseur français Jean-Jacques Rousseau. Rousseau pensait que l'être humain était naturellement bon et qu'il était en fait corrompu par la société. À l'état de nature, l'être humain, ayant peu de désirs ne pouvait être méchant⁹⁰. Alors Rousseau préconisait de laisser l'enfant être un enfant, en attendant qu'il grandisse et devienne adulte de manière naturelle, et ne pas vouloir utiliser trop tôt l'éducation pour transformer l'enfant en être raisonnable. Pendant l'enfance il faut faire confiance à la nature et c'est seulement au moment de la puberté que l'éducation doit permettre à l'adolescent d'intégrer le monde social⁹¹.

Dans son enfance, il semble que les parents de Xu Yi lui aient laissé une assez grande liberté d'action. Ses parents (des professeurs) relégués à la campagne, aux travaux ruraux comme beaucoup d'intellectuels au temps de la Révolution Culturelle, avaient peu de temps pour s'occuper d'elle. Elle dit cependant avoir vécu dans l'insouciance de son jeune âge. C'est ainsi qu'elle commence à apprendre l'erhu seule, malgré la réticence de ses parents, spécifiant qu'elle avait un caractère affirmé. Ils l'ont laissée faire, au vu des restrictions du moment. Ses parents avaient conservé une bibliothèque, et comme semble-t-il, l'école rurale apportait peu de choses, elle a puisé dans tous les livres à sa portée pour commencer à acquérir seule des connaissances. Elle n'a pas encore commencé les livres taoïstes. Heureusement elle a 13 ans quand la Révolution Culturelle prend fin. Elle pourra ensuite suivre un cursus scolaire normal

⁸⁸ Cf. XU, Mengying, 许梦瀛, « Les pensées éducatives de Lao Tseu, 老子的教育思想 », *Journal de l'Université normale du Henan*, n° 5, Xinxiang, 1996, p. 79-82.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emile ou De l'éducation*, la 1^{ère} éd. Nicolas Bonaventure Duchesne, 1762, rééd. Paris, Flammarion, 2021, 400 p.

⁹¹ Cf. LIU, Liming, 刘黎明, « Sur la connotation et les traits théoriques de l'éducation à la nature de Rousseau, 论卢梭自然教育人学内涵及其理论特色 », *Journal de l'Institut d'éducation de Pékin*, n° 5, Pékin, 2020, p. 44-51.

et avoir le développement que l'on connaît. Et après son arrivée en France, Grisey a enseigné sa musique d'une manière naturaliste similaire à celle de Zhuangzi⁹².

- Existence, science, perception et réalité

Le naturalisme ontologique croit que seule la science affirme que les choses qui existent sont des choses réelles, et qu'il n'y a pas de soi-disant dieux, âmes, courants de conscience, soi transcendantal, etc. que la science ne peut décrire. Seules les forces naturelles sont à l'œuvre dans le monde. Il n'y a pas de lois et de forces surnaturelles ou d'âme. Le monde physique dans lequel nous vivons est fermé causalement. Il croit que la nature est réelle et qu'il n'y a pas de réalité au-delà du domaine physique, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'existence, d'énergie ou d'événement surnaturels⁹³. On soutient que l'épistémologie ne devrait pas être tirée de l'extérieur des sciences naturelles, mais de l'intérieur des sciences naturelles.

Les études scientifiques prouvent que nous comprenons le monde. Ainsi, le philosophe naturaliste chinois Ye Feng, 叶峰, croit que l'esprit est la fonction du cerveau⁹⁴. Les gens se connectent avec le monde qui nous entoure par l'activité des neurones dans le cerveau et reconnaissent le monde qui nous entoure par interaction. Ye Feng soutient que les êtres humains sont des choses naturelles et que le processus de connaissance des choses naturelles par les êtres humains est un processus naturel. Nos cerveaux ne peuvent douter de notre propre existence. Le naturalisme devrait être une vision du monde « désintéressée⁹⁵ ». Ye Feng a utilisé le succès de la science pour illustrer directement la fiabilité de la méthode scientifique. Il présente un tableau comme celui-ci : la description de la composition ultime de la matière en physique ; la description de l'évolution humaine en biologie, toutes deux données par notre méthode scientifique⁹⁶. Nous avons donc toutes les raisons de croire en notre méthode scientifique, puis de former le physicalisme.

Les compositeurs et musicologues se sont intéressés aux changements psychologiques provoqués par la perception physique du son, et leur méthodologie a rejoint le naturalisme.

⁹² Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁹³ Cf. BASHOUR, Bana, MULLER, Hans, *Contemporary Philosophical Naturalism and Its Implications*, Londres, Routledge, 2013.

⁹⁴ YE, Feng, 叶峰, « Pourquoi je crois au naturalisme et au physicalisme ? 我为什么相信自然主义及物理主义 ? », *Philosophical Review*, n° 1, Wuhan, 2012, p. 1-63.

⁹⁵ *Ibid.* p. 36.

⁹⁶ *Ibid.*

- Naturalisme en logique mathématique

En termes de musique, le domaine des mathématiques couvre principalement l'interprétation du problème du tempérament. Le tempérament est un ensemble de système de calcul de logique mathématique, et la logique mathématique peut expliquer naturellement la question du tempérament musical. La discussion de la loi dans le chapitre suivant appartient également au domaine du naturalisme.

Les problèmes d'ontologie scientifique et d'épistémologie doivent être résolus par la science elle-même, de sorte que les mathématiques en tant que partie de la science doivent également être résolues au sein de la science. J. Brown estime que les mathématiques sont essentielles à la science⁹⁷.

La philosophe naturaliste américaine Penelope Maddy estime que la logique n'est pas *a priori*, du moins sur sa base, complètement empirique : pour la renverser, l'observation et l'expérimentation ne suffisent pas ; il faut modifier notre façon de penser la plus élémentaire. Enfin, si « analytique » signifie être vrai et basé sur quelque chose de purement linguistique, alors la vérité logique n'est pas analytique. En plus d'être indépendantes des caractéristiques temporelles et spatiales du monde, les vérités logiques ne diffèrent des vérités physiques fondamentales que par le degré plutôt que par le type. Parce qu'ils stipulent de quelle manière nous devons penser. Toute loi qui détermine ce qui existe peut être considérée comme dictant ce à quoi nous devons penser pour nous y conformer, donc en ce sens, c'est la loi de la pensée. Cela s'applique non seulement aux lois de la logique, mais aussi aux lois de la géométrie et de la physique⁹⁸.

En ce sens la philosophie mathématique vient prolonger l'activité logique et rejoint ainsi le naturalisme épistémologique.

- Les lacunes du naturalisme

Le naturalisme peut couvrir le monde matériel ou physique, mais il peut difficilement couvrir le monde transcendantal surnaturel de la société humaine, de l'esprit, de la conscience, etc. Il inclut Dieu, l'esprit et l'âme. Bien qu'il existe une relation étroite entre la société humaine, l'esprit ou la conscience et le monde naturel, ce sont, après tout, des choses plus avancées qui ont évolué ou sont sorties du monde naturel. Elles ne sont pas seulement naturelles, mais aussi sociales, humaines, et spirituelles. Puisque les gens, la société humaine, l'esprit ou la

⁹⁷ Cf. BROWN, James, « Platonism, Naturalism, and Mathematical Knowledge », *Mind*, vol. 123, n° 492, Oxford, 2014, p. 1174-1177.

⁹⁸ Cf. MADDY, Penelope, « A naturalistic look at logic », *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, vol.76, n° 2, Newark, 2002, p. 61-90.

conscience ne sont plus des choses purement naturelles, le naturalisme ne peut que révéler son caractère naturel, mais il est difficile de révéler sa socialité, son humanité et sa culture. On ne peut que soulever là une lacune du naturalisme. Le naturalisme conduit inévitablement à la contradiction entre la théorie et la création.

Dans cette thèse, le processus naturaliste se retrouve dans la méthode d'exploration et d'enquête qui se limite à la nature, à la physique, aux méthodes matérialistes et à l'interprétation, ou au processus d'accumulation de connaissances. Les caractéristiques du naturalisme sont utilisées dans l'analyse de l'esthétique musicale de Xu Yi (structure physique du son).

Le concept de composition de Xu Yi consiste à partir des caractéristiques physiques du son lui-même à utiliser une série de calculs pour synthétiser de nouveaux sons et les transformer en œuvres musicales. Par conséquent, les écrits suivants parleront de l'expérience d'apprentissage de la musique vécue par Xu Yi, de la phénoménologie liée à la musique et à la pensée taoïste, de la perception du tempérament et du calcul mathématique, et de la description de la structure acoustique, tous impliquant un contenu naturaliste.

Xu Yi revendique l'influence du naturalisme dans sa musique, car, pour elle, la création exige la compréhension de la vie et de la nature⁹⁹. Et même si une bonne œuvre doit être la combinaison de sensibilité et de rationalité, le compositeur doit accorder une attention particulière à la beauté naturelle des phénomènes physiques sonores.

1.1. Micro et Macro histoire du naturalisme en musique

1.1.1. Itinéraire de l'éducation musicale de Xu Yi

Xu Yi est née en 1963 à Nanjing, avant la Révolution Culturelle Chinoise (1966-1976) dans une famille d'intellectuels puisque son père travaillait sur des recherches scientifiques. Pendant la Révolution Culturelle, la société entière était bouleversée. Les intellectuels étaient considérés comme le cancer du capitalisme, tout le monde devait aller travailler en zone rurale, apprendre le savoir-faire agricole et industriel¹⁰⁰. Les parents de Xu Yi n'ont pas été épargnés. Et Xu Yi a appris la musique juste pour ne pas aller travailler dans les champs, dira-t-elle¹⁰¹. Elle commence à apprendre le violon chinois « erhu » à l'âge de neuf ans. Ses parents étaient

⁹⁹ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

¹⁰⁰ Pendant la Révolution Culturelle de la Chine (1966-1976), pour contrer les pensées révisionnistes, le gouvernement chinois a voulu que les intellectuels apprennent le travail des ouvriers et des paysans. Alors les jeunes intellectuels se sont rendus dans des régions rurales pour s'engager dans des travaux agricoles.

¹⁰¹ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

réticents, mais vu le contexte de l'époque, sans avenir, pensaient-ils, ils lui laissaient beaucoup de liberté. Alors elle pratique seule l'erhu, observant ceux qui en jouent, (c'est un instrument traditionnel que presque tout le monde possède et joue), lit des livres sur l'exécution, qu'elle trouve dans la bibliothèque de ses parents. Elle s'entraîne régulièrement, et progressivement elle maîtrise les gammes de tous les modes. Elle va même devenir virtuose, et enseigner aux autres jeunes enfants¹⁰².

Elle reçoit donc une éducation dans la droite ligne naturaliste des idées sur l'éducation de Rousseau¹⁰³, où on respecte ses désirs, et où on lui donne la liberté d'apprendre et d'agir. C'est aussi ce que préconise la philosophie taoïste. Elle en gardera un sérieux sens d'autonomie et d'initiative, un caractère affirmé, et sa passion pour la musique ne s'en trouvera que confortée. Xu Yi ne nous précise pas si ses parents adhéraient à la pensée taoïste, mais ils en avaient l'attitude. « Le non-agir n'est pas l'inaction mais laisser le flux suivre son cours, tant que le laisser-aller, tout peut être fait bien¹⁰⁴ » préconise le taoïsme.

Elle a treize ans en 1976, quand prend fin La Révolution Culturelle. Ses parents ne souhaitent pas vraiment la voir s'orienter vers une carrière musicale, mais devant sa détermination, ils cèdent. Grâce au laisser-faire de ses parents, elle continue l'erhu, cette fois avec un professeur, et se met à composer, car la composition l'obsède déjà. Elle s'inscrit dans un lycée affilié au Conservatoire de Shanghai qui rouvre ses portes en 1978, dans l'intention de présenter le concours d'entrée. Elle est reçue, après avoir passé une nuit à travailler. « Je n'ai pas suivi beaucoup de cours de composition, mais ça m'est égal, j'y vais juste pour un essai¹⁰⁵ » se dit-elle. Xu Yi s'éloigne de l'éducation naturaliste reçue par ses parents, et adopte plutôt une attitude entreprenante loin du non-agir. Elle figure dans la première promotion, parmi des milliers de postulants. Mais c'est dans cette période justement qu'elle découvre la pensée taoïste dans les livres de Lao Tseu et de Zhuang Tseu. La philosophie de vie qu'elle décèle est une révélation pour elle. Elle a seize ans. Vivre en harmonie avec l'univers, avec la nature, trouver un équilibre dynamique entre des forces opposées que sont le yin et le yang, sont des pensées qui l'inspirent et qu'elle fait siennes. Autant dans sa vie que dans son travail compositionnel déjà amorcé, les pensées taoïstes seront désormais présentes. Tout en gardant sa passion, son attitude change et se rapproche de la quiétude et du non-agir taoïste, mais il ne s'agit pas d'un non-agir figé, mais agissant selon des principes respectant la vie, la nature, et le Tao. Elle complète ses découvertes en lisant *Le Livre des Transformations*. Très vite elle entrevoit les correspondances avec les sons, sur le plan des hauteurs et des durées.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Cf. GUICHET, Jean-Luc, « L'homme et la nature chez Rousseau », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, tome 86, Paris, 2002, p. 69-84.

¹⁰⁴ ZHUANG, Tseu, « Connaissance du Principe », *op. cit.*, p. 389. Traduction de WIEGER, Léon.

¹⁰⁵ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

Enfin à 18 ans elle est admise en licence au Conservatoire de Shanghai dans deux départements : le département de composition et le département de musique folklorique chinoise pour l'erhu¹⁰⁶. Il faut savoir qu'il n'y avait qu'une seule possibilité d'admission au département de musique folklorique chinoise, et elle, l'amateur, fut la seule admise. Elle ne pouvait pas s'inscrire dans les deux, il lui fallait choisir, alors elle a choisi la composition¹⁰⁷.

Pendant les cinq années de licence elle a étudié avec des compositeurs célèbres et excellents comme Chen Mingzhi, 陈铭志, Lu Zaiyi, 陆在易, Gan Bihua, 甘璧华, et après la licence elle devient pendant quelques temps professeure au Conservatoire de Shanghai. Elle n'a que 22 ans¹⁰⁸. Durant cette période, de 1982 à 1988, elle compose six œuvres.

À ce moment, les artistes de sa génération se regroupent sous l'appellation « la génération de la nouvelle vague » ou Nouvelle Vague (terme utilisé par la compositrice elle-même¹⁰⁹). Elle est la plus jeune de ce groupe. La Chine se relève de la Révolution Culturelle et cette génération s'épanouit dans divers domaines artistiques. Et comme tous les musiciens de sa génération, elle regarde vers l'Occident, même si elle ne se sent pas encore suffisamment mature au niveau technique. À cette époque l'état chinois lance un projet d'échanges culturels avec la France et fournit pour cela des bourses aux étudiants. Déterminée à partir en France, elle obtient le troisième prix de musique de Shen Xingong¹¹⁰ et son talent lui ouvre l'obtention de la bourse pour partir en France. Son succès ne tient pas simplement à la chance et à son génie, mais surtout aux efforts d'études qu'elle fournit inlassablement, et à une attitude créative sérieuse, à une réflexion profonde sur la société, la vie, conforme à ses pensées taoïstes. Le but de la pensée taoïste est d'éliminer la poussière acquise par l'éducation, de sorte que l'objet de l'éducation conserve toujours le cœur originel et un cœur pur d'innocence¹¹¹. Lao Tseu déclare à ce sujet :

L'homme d'une vertu supérieure est comme l'eau.

L'eau excelle à faire du bien aux êtres et ne lutte point.

Elle habite les lieux que déteste la foule.

C'est pourquoi (le sage) approche du Tao¹¹².

Son trio de musique folklorique *Xugu*, 虚谷, est créé en octobre 1984. Cette œuvre est immédiatement diffusée dans la station de radiodiffusion française, et une autre de ses œuvres

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Pour plus de détails, cf. son site Internet, <https://xuyi.fr/biographie>.

¹¹⁰ Shen Xingong, 沈心工, professeur de musique chinoise, est l'un des fondateurs de l'éducation musicale chinoise moderne

¹¹¹ Cf. JOLIBERT, Bernard, « Les pensées éducatives confucéenne et taoïste », Expressions, Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) Réunion, 1997, p. 5-19.

¹¹² LAO, Tseu, « Chapitre VIII », *op. cit.*, p. 27. Traduction de Stanislas Julien.

Le Temple Han-Shan, 寒山寺, gagne la faveur d'un compositeur japonais célèbre, Dan Ikuma, qui la fait diffuser au Japon très rapidement aussi¹¹³.

Avec *Xugu*, 虚谷, elle obtient successivement trois prix : le premier prix de composition du Conservatoire de Shanghai en 1985, le troisième prix de composition au Printemps de Shanghai en 1986 et le deuxième prix du disque chinois en 1986 également. Elle se sent alors très chanceuse, très favorisée¹¹⁴. Le musicologue Jin Jianmin, 金建民, écrit à propos des circonstances de création de *Xugu* :

Si *Xugu* avait été écrit cinq ans auparavant, il n'aurait jamais obtenu trois prix, mais aurait plutôt été considéré comme une œuvre monstrueuse. Heureusement que de jeunes audacieux ont déclenché une nouvelle vague de composition ouverte sur l'histoire et l'avenir, détruisant de façon un peu impétueuse les arbres infects, *Xugu* est arrivé au bon moment¹¹⁵.

Xugu pourrait se traduire en français par l'esprit profond et large ; ce terme renvoie à une vallée qui pourrait recevoir et accepter les idées et les sentiments ancestraux et actuels, autrement dit une « vallée vide ». En d'autres termes, ce mot exprime que les vertus humaines doivent être comme une vallée vide, qui peut tout contenir. Cette pièce est inspirée de la pensée taoïste de Lao Tseu (le quinzième chapitre de *Tao Te King*) et des peintures chinoises anciennes. On y retrouve le caractère fascinant de la musique traditionnelle chinoise.

Dans son article écrit en 1987, le journaliste Zhou Ruikang, 周瑞康, décrit ses impressions à propos de sa conversation avec Xu Yi à l'époque. Il pense que Xu Yi ressemble plus à un philosophe qu'à un compositeur. Il a vu le bureau de Xu Yi rempli de livres tels que le *Yi King*, le *Tao Te King*, *L'Interprétation des Rêves* de Sigmund Freud, la *Naissance de la tragédie* de Friedrich Nietzsche, le dictionnaire anglais, le dictionnaire français¹¹⁶. Mais Xu Yi lui réplique :

C'est juste le contraire, je pense que les musiciens ont besoin de connaître la religion, la philosophie et les autres sciences humaines. Composer pour composer c'est stérile. La création est en fait l'expression de la pensée, après avoir observé les changements dans l'univers entier¹¹⁷.

Regarder la vie, la société, l'histoire, et l'univers d'un point de vue philosophique, peut amener à embrasser la vie avec passion. Quand cette passion est sublimée par les œuvres littéraires, cela produit un fort attrait artistique et donne une valeur artistique noble. Xu Yi, très

¹¹³ JIN, Jianmin, 金建民, « Pensées de *Xugu*, 虚谷随想 », *People's Music*, n° 10, Pékin, 1987, p. 15.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ ZHOU, Ruikang, 周瑞康, « Tao · Univers · Musique : la jeune compositrice Xu Yi, 道, 宇宙, 音乐 : 记青年作曲家徐仪 », *Passionné de musique*, n° 4, Shanghai, 1987, p. 20-21.

¹¹⁷ *Ibid.*

jeune compositrice, a choisi un chemin difficile mais qu'elle a poursuivi avec conviction et confiance¹¹⁸. En décembre 1985, après quatre mois de travail acharné, elle présente une symphonie pour le concert de graduation, la symphonie la plus courte de l'histoire musicale de la Chine : *Symphonietta* pour grand orchestre, d'une durée de neuf minutes¹¹⁹. Ce concert lui apporte la consécration et lui permet d'être valorisée et estimée par tout le monde de la musique. Cette œuvre s'inspire de la culture musicale de la Chine ancienne. La forme de l'œuvre est adaptée de la musique de palais de la dynastie Tang¹²⁰.

Xu Yi pense que la forme de l'œuvre est en cohérence avec la forme de la musique ancienne, telle que décrite dans le livre *Les Entretiens*, 论语¹²¹, de Confucius.

Le sens des paroles de Confucius est que le principe de la composition doit être compris et suivi clairement : le début doit être unifié et harmonieux, le développement mélodieux et doux, puis le rythme et le son doivent être distincts et clairs ; ensuite la musique doit être continue jusqu'à la fin¹²². Confucius se situait plutôt dans une pensée humaniste. Pour cette symphonie Xu Yi a utilisé des techniques de l'harmonie contemporaine occidentale. Elle a projeté trois accords de septième diminuée qui constituent les trois axes de la symphonie, puis les combinaisons verticales et horizontales aléatoires des trois accords composent toute la pièce¹²³. Xu Yi aura dans sa vie les deux attitudes, naturaliste avec ses pensées et son art de vivre taoïstes, et humaniste par son attitude créative entreprenante, et sa détermination à faire ce qui lui plaît. Mais elle réaffirmera souvent sa fidélité aux principes taoïstes.

Lao Tseu dit que « le Tao a produit un ; un a produit deux ; deux a produit trois ; trois a produit tous les êtres. Tous les êtres fuient le calme et cherchent le mouvement¹²⁴. » Le Tao est en fait l'éternité de l'univers. Dans l'immensité de toute l'éternité, les êtres humains sont insignifiants, mais l'homme veut connaître l'univers et maîtriser l'univers, pour insérer l'humanité dans l'univers éternel¹²⁵.

Ceux qui désirent la richesse, les avoirs, les biens et la renommée, sont alors bien vils. Xu Yi ne fait aucun secret de son aversion pour les philosophies ésotériques et autres passions de

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Cf. JIN, Jianmin, 金建民, « Idées anciennes, sentiments et pensées éternelles dans l'univers : deux œuvres du jeune compositeur Xu Yi, 远古意念、宇宙永恒的感受和思索 : 青年作曲家徐仪的两首作品 », *Passionné de musique*, n° 4, Shanghai, 1987, p. 22-23.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Les Entretiens* est l'un des classiques confucéens. Après la mort de Confucius, ses disciples ont transmis ses remarques de génération en génération et ont progressivement enregistré ces citations, paroles et actes oraux, qui incarnent les valeurs politiques, esthétiques artistiques, morales et éthiques et utilitaires de Confucius.

¹²² CONFUCIUS, « Ba Yi, 八佾 », *Les Entretiens*, 论语, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 1980, p. 32. NT. Voici le texte original : 乐其可知也, 始作, 翕如也 ; 从之, 纯如也, 皦如也, 绎如也, 以成。

¹²³ JIN, Jianmin, 金建民, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁴ LAO, Tseu, « Chapitre XLII », *op. cit.*, p. 158. Traduction de Stanislas Julien.

¹²⁵ GUO, Qiyong, 郭齐勇, « Humanisme confucéen et naturalisme taoïste, 儒家人文主义与道家自然主义 », *Chuanshan Journal*, n° 5, Changsha, 2017, p. 76-81.

cet ordre. Elle a développé une attitude naturaliste extraordinaire, positive et persévérante, et pas seulement une attitude de non-agir figée à la manière de Lao Tseu et Zhuang Tseu. Elle a travaillé à atteindre un niveau plus élevé de la maîtrise de la vie et du vrai sens de l'univers pour le communiquer dans sa musique, et son travail, souvent, rejoint aussi la pensée humaniste. Zhou Ruikang, 周瑞康, le journaliste de Shanghai, raconte qu'il a reçu un jour une invitation pour un concert et l'attribution d'un prix musical¹²⁶. La signature était particulière et il ne savait pas qui en était l'auteur. En tournant accidentellement le feuillet, il découvre les deux caractères chinois de Xu Yi, comme ceux du yin et du yang, doctrine du positif et du négatif du taoïsme. Alors il réalise qu'elle a peut-être créé une nouvelle philosophie du yin et du yang dans les huit trigrammes. Lors d'une rencontre ultérieure, elle lui confirmera qu'il lui a fallu une demi-année pour apprendre le livre du Yi King (sorte de livre de divination) et elle lui montrera ses notes¹²⁷.

« Décidément », lui dit-il, « je vous trouve tellement différente, particulière¹²⁸. »

En riant elle lui répond : « J'ai toujours été différente des autres depuis mon enfance, j'étais un vilain petit canard, mais j'ai un avantage, j'aime ce que je fais¹²⁹. »

Le parcours des études de Xu Yi en France ne fut pas un long fleuve tranquille. Il lui a fallu d'abord une année avant de réaliser son rêve d'entrer au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où elle rencontrera des personnes importantes pour le reste de sa vie professionnelle. Ainsi en 1990-1991, elle s'inscrit en Master à l'IRCAM où elle suit le cursus de composition et informatique musicale avec Tristan Murail, compositeur renommé de musique spectrale. Murail est un professeur qui œuvre beaucoup à l'entraînement de l'oreille, expérience qu'elle avait déjà vécue au Conservatoire de Shanghai avec Chen Mingzhi, 陈铭志, professeur de dodécaphonisme. Elle pense que c'est cet entraînement intensif qui lui a permis de s'adapter assez vite aux études françaises. Elle est infiniment reconnaissante envers Murail. Elle raconte une anecdote savoureuse concernant justement la qualité de l'oreille. En préambule de ses cours, Murail fait passer un test d'écoute à ses trente étudiants, tous jeunes compositeurs. Aucun ne peut répondre à la question qu'il pose, concernant des accords, sauf Xu Yi qui, vainquant sa timidité, ose donner une réponse... « Exact ! » dit Murail. Au point de surprendre grandement Murail¹³⁰.

Aujourd'hui je pense toujours que l'oreille est très importante pour les compositeurs contemporains, surtout dans la musique en micro-intervalles. Si tu n'arrives pas à distinguer les notes dans la répétition d'orchestre, comment peux-tu savoir s'ils jouent correctement. Quelquefois des musiciens exécutent exprès des choses

¹²⁶ ZHOU, Ruikang, 周瑞康, *op. cit.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

fausses de ton œuvre, si tu ne l'entends pas ils se moqueront de toi et ne voudront plus de collaboration avec toi¹³¹.

En parallèle à l'IRCAM, elle suit des cours d'électroacoustique avec Ivo Malec, au Conservatoire de Paris, puis en qualité d'auditeur libre dans la classe de Gérard Grisey, car son souhait était d'entrer dans ce Conservatoire. C'est Ivo Malec qui l'encourage à rencontrer Grisey. Elle est finalement admise la deuxième année dans la classe de Grisey. En même temps, elle est également reçue en classe doctorale. Elle se retrouve confrontée à un choix comme à Shanghai. Elle craint la longueur des études doctorales, et sur les conseils de Grisey, elle choisit le Conservatoire pour des études sur la composition¹³². Elle dit s'être sentie immédiatement en phase avec Grisey et partager ses idées esthétiques sur l'art. Il la considérait comme particulièrement douée, et lui prodiguait moult encouragements et conseils dans des moments cruciaux. Peu de compositeurs ont eu la chance d'être disciples de Grisey, seulement l'élite, certains sont demeurés ses amis. Elle pense elle aussi devenir très sélective avec ces futurs élèves.

Elle fut donc quatre années l'élève de Grisey. Peu de choses étaient dites, beaucoup étaient ressenties. Lui-même ne concevait pas la musique spectrale comme une école mais comme une attitude¹³³. Comme le disait Zhuang Tseu, penseur taoïste chinois du IV^e siècle « celui qui sait ne parle pas, celui qui parle ne sait pas, c'est pourquoi le saint pratique un enseignement sans parole ¹³⁴ ». « Tel était notre rapport avec Grisey : une rencontre, une communion, une communication sans parole. Grisey fut mon maître, mon père¹³⁵ » dira-t-elle.

Leur relation enseignant-élève s'apparente à la « méthode d'éducation selon laquelle les actions sont supérieures aux mots ¹³⁶ » proposée par Lao Tseu. Il faut atteindre le but de l'éducation naturellement et sans laisser de trace. Les enseignants devraient commencer par eux-mêmes, utiliser leurs propres paroles et actes comme exemple et imprégner subtilement les objets éducatifs. Pour citer Lao Tseu :

C'est pourquoi le Saint dit : Je pratique le non-agir, et le peuple se convertit de lui-même.

J'aime la quiétude, et le peuple se rectifie de lui-même.

Je m'abstiens de toute occupation, et le peuple s'enrichit de lui-même.

Je me dégage de tous désirs, et le peuple revient de lui-même à la simplicité¹³⁷.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ LAO, Tseu, « Chapitre II », *op. cit.*, p. 7. Traduction de Stanislas Julien.

¹³⁷ LAO, Tseu, « Chapitre LVII », *op. cit.*, p. 210. Traduction de Stanislas Julien.

Xu Yi n'évoque jamais les rapports de Grisey avec le taoïsme, elle sait seulement qu'il appréciait la philosophie orientale en général. Elle obtient un premier prix de composition en 1994 avec *Huntun* (chaos primordial en chinois), qu'elle considère comme son œuvre-mère. Puis elle est la première compositrice d'origine chinoise acceptée comme pensionnaire à la villa Médicis, et c'est là qu'elle compose et présente *Le Plein du Vide* en 1997, dont le titre, en français révèle un des principes fondamentaux de la pensée taoïste. Ensuite elle devient professeure de composition au Conservatoire National de Région de Cergy-Pontoise de 2001 à 2003.

Elle vit actuellement en France, à Paris, tout en gardant un lien étroit avec la Chine, où elle est professeure invitée au Conservatoire de Shanghai de 2005 à 2010, puis maintenant au Conservatoire de Wuhan. Sa parole la plus célèbre est : « Mon âme est en Chine et mon cœur est en France¹³⁸ ». Autrement dit, elle explique : je suis adepte de la philosophie naturaliste avec mon cœur, mais aussi de la philosophie humaniste avec mon âme. Mais sans jamais faire abstraction des principes taoïstes. Elle a également été invitée pour donner des master-classes dans plusieurs Conservatoires Nationaux en France, en Chine, en Suisse, aux Etats-Unis. Xu Yi a reçu des commandes de l'État français, de Radio France, de nombreux Festivals et Ensembles en France, en Chine, en Suisse, en Angleterre, aux États-Unis.

Elle a composé une cinquantaine d'œuvres qui ont été jouées et radiodiffusées à travers le monde. Son œuvre *Le Plein Du Vide* était au programme de l'option musique au baccalauréat 2006 et 2007. Ses œuvres sont éditées principalement aux éditions Henri Lemoine. La liste de ses œuvres peut se retrouver en annexe de cette thèse.

Habitée par la pensée taoïste, Xu Yi développe un système d'écriture en lien avec le Yi King qu'elle associe aux calculs des partiels du spectre harmonique. C'est le fondement de son écriture. En outre, son souhait est d'opérer une fusion entre la musique occidentale et la musique orientale. Son œuvre la plus représentative de cette communion est *I+I=3* (2004).

Son goût pour la poésie, Xu Yi l'a développé à travers ses lectures taoïstes, puisque le taoïsme émet et communique ses principes par l'intermédiaire de la poésie. Le livre Tao Te King, véritable bible taoïste est un énorme recueil de poèmes, pas toujours écrits sous la forme poétique, du reste. La musique est un langage, mais elle est sans discours, elle a seulement ses codes à elle. Et la poésie est un matériau symbolique qui peut s'articuler avec la musique. Et quand les mots se mettent au service de la poésie de la musique, alors nous pouvons saisir cette poésie, et alors la musique s'illumine. Chez Xu Yi, la relation entre le verbe et le son est particulière, et très souvent dans ses œuvres, une musique émane d'un mot et ce mot peut aussi

¹³⁸ *Ibid.*

devenir musique. Mais comme Xu Yi nous pensons que la musique, tissu sonore vivant, est une expression supérieure au langage verbal.

1.1.2. L'esthétique de Xu Yi et l'exploration des caractéristiques physiques du son dans la musique du XX^e siècle en Occident

Xu Yi pense que la création musicale a besoin de génie. C'est ce qu'elle confie à Liu Juanjuan, compositrice et professeure au Conservatoire de Wuhan. C'est ainsi qu'elle nomme tous les compositeurs du XX^e siècle qui l'ont précédée en ce siècle, disant qu'il est important de connaître les caractéristiques de leur musique : « Il y a un travail très important qui accompagne toute la vie du compositeur, c'est d'analyser les détails techniques des œuvres des compositeurs, y compris parfois leur théorie musicale¹³⁹. » Et elle ajoute : « C'est ainsi que le compositeur intègre les techniques qu'il a apprises dans ses propres expériences musicales, tandis que le théoricien résume les techniques de composition en lois et les transforme en théories de composition¹⁴⁰. »

La musique occidentale a été une source d'inspiration pour Xu Yi, mais elle a aussi affecté la musique spectrale et l'esthétique de Grisey. Il ne suffit pas de connaître la première génération de compositeurs de musique spectrale des années 70. Il faut remonter avant la génération Grisey et approfondir les compositeurs tels que Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, György Ligeti et remonter même jusqu'à Claude Debussy¹⁴¹.

Dans le même temps, L'Orient a exercé une influence considérable sur la France, sur les idées, les mœurs, les goûts. Ce sont les missionnaires jésuites qui ont introduit une image de la Chine conduisant à une nouvelle culture occidentale. Ils ont offert à l'Occident une image idéalisée de la Chine, à la fois sur le plan philosophique et sur le plan social. Bien sûr ils souhaitaient convertir les orientaux au catholicisme, mais ceux-ci leur ont opposé Confucius. C'est ainsi que la pensée de Confucius, malheureusement déformée, vient influencer les penseurs des Lumières, puis Voltaire, puis Montesquieu. En 1715, *Les Mémoires* de Saint Simon font découvrir aux français les rites de Confucius, et les vertus confucéennes. Après les études des jésuites, la Chine a fait l'objet de vifs débats en Europe, puis a cessé d'être à la mode. Le XIX^e siècle l'a même un peu méprisée, c'est ce qui la conduira à se relever au XX^e siècle. Mais pendant un temps, sous Louis XIV par exemple, grâce au commerce maritime vers l'Orient, le goût français s'est tourné vers le raffinement chinois, les porcelaines, les laques, les

¹³⁹ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

soieries, les papiers peints, les paravents, etc. Il en est de même en peinture avec les peintres Antoine Watteau qui recherchera la grâce orientale, ou François Boucher, animé de l'esprit chinois dans ses œuvres, créant un univers gracieux, onirique, comme dans la peinture traditionnelle chinoise¹⁴².

Dans le domaine musical, c'est suite au mouvement de la modernité qui bouleverse le langage de la musique, que les musiques populaires et les musiques exotiques viennent jouer un rôle essentiel dans l'évolution de la musique européenne, et ceci plus particulièrement après la deuxième guerre mondiale, grâce aux voyages facilités par les progrès technologiques et aux enregistrements discographiques notamment. Debussy fut le premier à s'inspirer des musiques exotiques pour inventer une musique renouvelée. Il influencera les compositeurs de la génération suivante tels que Béla Bartók, Igor Stravinsky, Manuel de Falla, puis Olivier Messiaen qui le premier tentera une synthèse des courants orientaux et africains. Karlheinz Stockhausen voudra créer une musique universelle, synthèse cette fois entre les différentes cultures. Enfin, John Cage ou Tōru Takemitsu, apporteront une possibilité nouvelle à l'intérieur de la musique européenne.

En fait, depuis le XX^e siècle, la musique française n'a pas prêté beaucoup d'attention à la culture musicale traditionnelle chinoise, encore moins la France a-t-elle étudié les pensées taoïstes contenues dans la musique chinoise¹⁴³. Même si certains compositeurs ont adapté des fragments de musique orientale au XIX^e siècle, ils ont encore peu à voir avec la musique traditionnelle chinoise. Les regards des milieux culturels et artistiques sont tournés vers l'Orient, mais l'orientalisme n'est pas nécessairement la culture traditionnelle chinoise. François Picard l'explique avec clarté dans son article « La connaissance et l'étude de la musique chinoise, une histoire brève » :

La floraison de musiques rituelles, populaires ou encore professionnelles qui suivit la fin de la Révolution Culturelle a en effet permis l'exploration d'un continent englouti, dont l'approche et la compréhension ont été stimulées par les découvertes archéologiques des vingt dernières années¹⁴⁴.

Les milieux universitaires français se sont penchés sur la Chine pendant trois périodes, mais la véritable étude de la musique chinoise a commencé après 1980. Avant 1980, l'intérêt de la France pour la musique chinoise n'était pas actif¹⁴⁵. Cependant, il n'est pas exclu que nous soyons entrés dans une ère nouvelle. La civilisation mécanique moderne a également apporté

¹⁴² Cf. JANVIER, Marie-Hélène, *Une confrontation du discours missionnaire et philosophique : l'interprétation de l'image de la Chine par Montesquieu et Voltaire, 1721-1776*, Québec, Université Laval, 2014.

¹⁴³ Cf. PICARD, François, « La connaissance et l'étude de la musique chinoise, une histoire brève », *Revue bibliographique de sinologie*, Paris, Editions de l'EHESS, 1996, p. 265-272.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

de nouveaux matériaux créatifs à la création musicale et a directement déclenché un enthousiasme sans précédent du compositeur pour l'exploration du son et du ton.

En près d'un siècle, un effet de poussée de style domino se forme au fil du temps. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la musique spectrale avec les mots-clés « son », « technologie » et « couleur » émerge déjà. Plus précisément, les concepts, les techniques ou les œuvres de Oliver Messiaen, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse et György Ligeti ont un impact direct sur l'avènement de la musique spectrale¹⁴⁶.

Lors de sa conférence, Xu Yi a résumé en quelques mots-clés l'origine de la musique spectrale. En premier est la recherche de la couleur sonore. À son avis, la couleur du son a besoin de changements subtils. Pour elle, le concept de couleur sonore remonte à la seconde moitié du XIX^e siècle, lorsque l'esthétique naturaliste avait une large influence dans le domaine de l'art. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ce sont Claude Debussy et Arnold Schoenberg¹⁴⁷ qui recherchent un nouveau timbre à partir des caractéristiques naturelles et physiques du son ; ils sont en cela des précurseurs de l'esthétique musicale spectrale. Debussy et Schoenberg poursuivent des changements de couleurs floues comme celles de la nature. C'est un concept naturaliste qui s'apparente à celui des *vingt-quatre beautés de la poésie*, 二十四诗品 de l'esthétique taoïste de la dynastie Tang :

Vous pouvez trouver des poèmes partout dans votre vie, vous n'avez pas besoin de passer votre temps à les chercher et à écrire conformément à la raison. La langue est naturellement comme une fleur qui s'ouvre au bon moment, mais la langue doit être mise à jour comme les quatre saisons. Mais ce que vous voulez en fin de compte est vrai et naturel, et vous ne pouvez pas vous laisser entraîner juste pour obtenir de nouveaux matériaux, juste pour des intentions. C'est comme les gens élégants qui vivent dans les montagnes désertes et ramassent des pins sauvages après la pluie. Tout cela est vrai et naturel, tout comme un corps céleste se déplace silencieusement¹⁴⁸.

Leur musique n'a alors plus les traits d'une harmonie fonctionnelle.

La composition de la structure musicale de Claude Debussy (1862-1918) est assez libre. Le développement de la mélodie évite le mode dynamique traditionnel ; c'est le mode de ductilité qui est adopté. Le rythme est souvent subtil avec des battements mélangés de motifs rythmiques non accentués. L'harmonie adopte parfois les quintes parallèles. La musique en accords des cuivres utilise couramment le dispositif de son affaibli, en sourdine, créant un effet

¹⁴⁶ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

¹⁴⁷ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

¹⁴⁸ SIKONG, Tu, 司空图, *Les vingt-quatre beautés de la poésie*, 二十四诗品, Presses de Zhonghua Book Company, <http://www.ruiwen.com/guji/1388970.html>. Consulté le 22 juin 2021. NT. Voici le texte original : 俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，著手成春。如逢花开，如瞻岁新。真与不夺，强得易贫。幽人空山，过雨采蘋。薄言情悟，悠悠天钧。

brumeux. L'orchestre utilise une tonalité mélangée plutôt qu'une couleur harmonique forte afin de produire une impression sensorielle¹⁴⁹.

De sorte que le timbre possède un large éventail de sens artistique. La mélodie, l'harmonie et le rythme sont utilisés comme moyens efficaces de l'expression musicale et pas seulement comme un phénomène physique¹⁵⁰.

Presque dans le même temps, le musicien viennois Arnold Schoenberg (1874-1951), à la fois compositeur, peintre et théoricien, lutte également pour trouver une nouvelle façon d'exprimer ses pensées musicales. Il est à la poursuite d'un nouveau son. Son style musical s'apparente, un temps, à l'expressionnisme, mais il cherche à émanciper la musique de la tonalité et invente le dodécaphonisme qui aura une influence marquante sur une grande part de la musique du XX^e siècle. Ce style de musique est l'étape initiale de la musique sérielle¹⁵¹. La plupart de ses œuvres étaient difficiles à comprendre par les autres, et étaient souvent traitées avec froideur à l'époque.

Cette technique révolutionnaire des douze tons en parallèle de Schoenberg, Xu Yi l'a comparée à la démarche révolutionnaire de Grisey :

Grisey a ensuite créé *Périodes* comme la deuxième pièce de sa série *Espaces Acoustiques*, et pendant 11 ans après l'achèvement de *Périodes*, il a continué d'explorer et d'élargir les techniques d'écriture de la musique spectrale, terminant la troisième pièce, *Partiels* (1975) [...]. Cela nous rappelle la technique des douze tons de Schoenberg qu'il a introduite dans *Cinq pièces pour piano* (1923) [...]. De ce point de vue, l'avènement de la musique spectrale est comme l'histoire de la plupart des écoles, elle a subi le processus créatif de la culture expérimentale au développement à grande échelle¹⁵².

Ces deux compositeurs, Debussy et Schoenberg, représentatifs de cette période, n'ont ménagé aucun effort pour explorer de nouveaux timbres. La couleur des tons est l'un des concepts de base de Xu Yi pour résumer les caractéristiques de la musique spectrale¹⁵³. Xu Yi adoptera le concept de Schoenberg (*Klangfarbenmelodie*¹⁵⁴) dans ses compositions, comme dans *Le Plein du Vide*, ou *Joie du Ciel*, où elle divise par exemple une phrase en des parties différentes. Nous retrouverons l'analyse de ces œuvres dans la troisième partie.

¹⁴⁹ Cf. DUBE, Francis, « les *Préludes pour piano* de Claude Debussy : une œuvre musicale qui favorise le développement musical et pianistique de tout étudiant de niveau universitaire », *Recherche en éducation musicale*, n° 21, Québec, 2003, p. 19-39.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 31.

¹⁵¹ Pour aller plus loin, cf. DUFOURT, Hugues, « Les principes de la musique sérielle », *Archives de Philosophie*, Tome 64, n° 2, Paris, 2001, p. 361-374.

¹⁵² Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ La notion de « Klangfarbenmelodie » se retrouve dans la troisième partie, voir p. 343.

Dans son article, Xu Yi mentionne également Olivier Messiaen (1908-1992), qui pour elle, fut le compositeur français le plus accompli après Debussy. Xu Yi pense que le concept de synesthésie de Messiaen influence certainement la musique spectrale. La musique de Messiaen est unique parmi les compositeurs modernes et aussi l'une des plus influentes dans la musique contemporaine de la seconde moitié du XX^e siècle. Son travail est connu pour ses combinaisons sonores, sa couleur riche, et sa contribution indirecte au développement du sérialisme intégral. Son travail couvre principalement trois aspects : la religion, l'amour et la nature. Catholique fervent, il affirmait : « La première idée que j'ai souhaité exprimer dans mes œuvres, et de loin la plus importante, c'est l'existence des vérités de la foi catholique¹⁵⁵. »

Le langage musical de Messiaen ne peut être rattaché à aucune école particulière. Il se disait « synesthésique », car il voyait une variété de couleurs quand il écrivait de la musique¹⁵⁶. Xu Yi explique bien la singularité de Messiaen :

L'œuvre de Messiaen pour piano, orchestre de cornemuses et percussions *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) associe sa croyance religieuse au catholicisme à la notion synesthésique du son. La « synesthésie » est un phénomène psychologique, qui fait référence à l'expérience d'un certain sensoriel déclenchant une autre expérience sensorielle. La synesthésie est un phénomène psychologique dans lequel l'expérience d'un sens déclenche une autre expérience sensorielle¹⁵⁷.

Il utilisait les bruits de la nature, les chants d'oiseaux qu'il enregistrait et transcrivait lui-même. Il s'inspirait des rythmes hindous, de la musique indienne antique, des percussions orientales, du plain-chant, de la métrique grecque mais aussi de l'harmonie de César Franck et de la musique de Bartók¹⁵⁸. La similitude avec la poésie taoïste s'exprime dans le poème de Situ Kong de la dynastie Tang :

Concentrez-vous, accumulez des sentiments, décrivez la scène, vous vous sentirez clair et réaliste. C'est comme décrire le reflet dans l'eau, comme le Fangchun décrivant le soleil. Décrivez les changements de situation et les fleurs et plantes luxuriantes. Décrivez les vagues turbulentes de la mer et la raideur des montagnes. Ceux-ci doivent être écrits conformément à la logique de la vie, et subtilement fusionner et coexister avec toutes les choses sur terre. De la description de l'apparence des choses à la conception artistique, voilà le vrai poète¹⁵⁹.

¹⁵⁵ IDE, Pascal, « Messiaen et la musique sacrée », site Pascalide.fr, <http://pascalide.fr/messiaen-et-la-musique-sacree/>, rubrique « art ». Consulté le 30 mars 2020.

¹⁵⁶ CRISPINI, Patrick, « Sons et couleurs. Des noces inachevées », *Terrain*, n° 53, Paris, 2009, p. 48-65.

¹⁵⁷ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

¹⁵⁸ MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Éditions Alphonse. Leduc, Paris, 1944, p. 1-137.

¹⁵⁹ SIKONG, Tu, 司空图, *op. cit.* NT. Voici le texte original : 绝伫灵素, 少回清真. 如兔水影, 如写阳春. 风云变态, 花草精神. 海之波澜, 山之嶙峋. 俱似大道, 妙契同尘. 离形得似, 庶几斯人.

Ses emprunts à Debussy, Stravinsky et Bartók, et aux musiques orientales ont donné un nouveau timbre et une texture musicale unique. Le timbre occupe une place particulière dans les travaux de Messiaen. Il a fait beaucoup de déclarations sur le timbre. La musique de Messiaen est enracinée dans le matériel traditionnel de la musique folklorique, combinant la musique orientale et occidentale, et faisant beaucoup d'innovations dans le rythme, la mélodie et l'harmonie, le timbre etc. Il revendique une musique expressive, qui soit porteuse de significations spirituelles, sacrées, et existentielles¹⁶⁰. C'est une démarche tout à fait taoïste qui a forcément fait écho chez Xu Yi. Il a ainsi exercé une profonde influence sur la musique moderne et a joué un rôle de transition entre le passé et présent.

Sa classe d'analyse musicale devient officiellement classe de compositions en 1966. Elle prend une renommée mondiale. Il compte parmi ses élèves de nombreux compositeurs dont, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis. Et son nouveau concept du son a directement guidé Grisey et Murail, qui ont été les élèves de Messiaen, pour explorer un nouveau monde du son. Et par conséquent, Xu Yi se retrouvera dans la directe filiation de Messiaen. Nous verrons dans l'analyse de sa musique et ses compositions, les références récurrentes qu'elle fait à Messiaen.

Giacinto Scelsi (1905-1988), contemporain de Messiaen, est considéré par Xu Yi comme la personne qui a eu l'influence la plus profonde, la plus directe sur l'esthétique de la musique spectrale. Xu Yi pense que Scelsi développe une nouvelle compréhension des matériaux monophoniques¹⁶¹. Son concept monophonique est le même que le concept esthétique d'un seul son dans la musique traditionnelle chinoise.

Les débuts de la carrière de ce compositeur reflètent l'influence subie par certains des grands courants du XX^e siècle, comme le futurisme, le néoclassicisme et la musique de la tonalité. Souffrant de maladie mentale à la fin des années 1940, il cherche un exutoire dans le piano : il s'assoit au piano tous les jours en jouant la même note (un *La^b*) avec attention comme il le faisait souvent à l'adolescence. Xu Yi commente ainsi ce concept monophonique :

Sa nouvelle méthode consiste à développer la nature inhérente du monophonique. Dans son œuvre la plus représentative, *Quattro pezzi per orchestra* (1959), le matériau principal est quatre monophoniques (*La-Si-La^b-La*), avec les hauts et les bas subtils à travers la transformation progressive du ton. Le son de l'énergie intérieure est puissant et respire. Car, de l'avis de Scelsi, un compositeur qui ne peut pénétrer la partie intérieure de la musique ne sera jamais un grand artiste et musicien. La méditation de Scelsi sur la monophonie est une représentation de son exploration du monisme (toutes choses ont la même racine), tandis que l'exotisme mystérieux lui vient de l'infiltration de la culture d'Extrême-Orient dans sa vision esthétique.

¹⁶⁰ AMBLARD, Jacques, *Vingt regards sur Messiaen : une étiologie de la médiation*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.

¹⁶¹ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

Sa vision de la création monophonique est sans précédent dans l'histoire de la musique occidentale, et a joué un rôle important dans l'innovation des compositeurs de musique spectrale, qui l'ont considéré comme le « parrain » de la musique spectrale. Dans les années 1970, Grisey et Murail ont visité Scelsi à plusieurs reprises alors qu'il vivait à Rome et ont rapporté son travail en France par le biais du groupe « l'Itinéraire » cofondé par l'école de musique spectrale¹⁶².

L'exploration interne du son musical de Scelsi n'est pas sans rappeler l'esthétique musicale de *Voyage intérieur* (2002) de Xu Yi. Distinguant la méditation et la contemplation, cette intériorité (de soi... du son...) est évoquée par Lio Tseu en ces termes :

Grande est la différence entre la méditation extérieure et la contemplation intérieure. Le méditatif tire son plaisir des êtres, le contemplatif le tire de soi. Tirer de soi, c'est la promenade parfaite ; tirer des êtres, c'est la promenade imparfaite¹⁶³.

Xu Yi considère que Messiaen, Scelsi et Stockhausen ont inspiré le matériau et la structure de la musique spectrale. Cependant, les réalisations de Stockhausen dans le domaine de la musique électronique et les techniques utilisées dans la musique électronique se retrouvent également dans la musique spectrale, telle que la modulation en anneau de la musique électronique. Grisey a lui aussi une préférence pour l'esthétique musicale de Stockhausen. Cela signifie que l'esthétique musicale de Xu Yi peut également être directement liée aux conceptions musicales de Stockhausen.

L'influence de Stockhausen (1928-2007) sur la musique spectrale est une évidence pour Xu Yi qui écrit : « Grisey et Murail ont été profondément influencés par *Stimmung* [de Stockhausen], en particulier par le concept du « processus » de Stockhausen, terme qu'il a utilisé comme concept de base et moyen organisationnel important de la musique spectrale¹⁶⁴. » Stockhausen voit le monde comme un processus de changement continu. Et Grisey, et par la suite Xu Yi verront le son comme cinétique et fluctuant à l'image de la vie.

Stockhausen a fréquenté les classes d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud, au début des années 1950. S'il a inventé la musique « intuitive » et contribué à la tendance « aléatoire », il a également exploré la musique électronique et c'est l'un des musiciens clefs du sérialisme intégral avec Pierre Boulez. Dans cette veine, influencé par *Mode de valeur et d'intensité* de Messiaen, il crée *Kreuzspiel* en 1951, œuvre majeure de la musique pointilliste. Stockhausen a expliqué que son langage musical tourne autour de deux axes relatifs, d'abord la structure

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ LIE, Tseu, « Extinction et union », *Lie-tzeu*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2007, p. 116. NT. Voici le texte original : 务外游, 不知务内观. 外游者, 求备于物 ; 内观者, 取足于身. 取足于身, 游之至也 ; 求备于物, 游之不至也.

¹⁶⁴ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

exacte et puis la méditation¹⁶⁵. Très tôt, il se tourne vers la musique électroacoustique (citons *Gesang der Junglinge*, « Chant des Adolescents », 1956) et les problèmes de spatialisation du son.

Pour lui, « chaque objet du monde, jusqu'au plus petit atome, produit des ondes qui peuvent être transformées en ondes acoustiques¹⁶⁶ ». C'est l'exemple scientifique du plein du vide dans la pensée taoïste, toutes choses sont dérivées de « Un ». Stockhausen a aussi exploré l'espace sonore avec une salle de concert sphérique. La musique qui vient de toutes les directions est appelée la musique de l'espace.

Les expériences de Stockhausen ont été d'une importance capitale pour Xu Yi, puisqu'elle continuera ses recherches sur la spatialisation du son, et prêtera attention à la perception psychique du son. Pour elle, comme l'auditeur a une perception très sensible, il s'agira de l'orienter et d'enrichir son écoute. Elle reprendra l'idée de sphère dans ses œuvres, pour donner un effet *surround*, sachant qu'évidemment dans sa philosophie taoïste la notion de sphère s'accompagne d'un sens spirituel¹⁶⁷.

Pour compléter sa description sur l'origine de la musique spectrale, Xu Yi pense que Varèse et Ligeti ont affecté la musique spectrale d'un point de vue esthétique.

Edgard Varèse (1883-1965) est sans aucun doute l'une des personnes qui ont influencé le plus directement la musique spectrale en général, et Grisey en particulier¹⁶⁸. Certaines techniques de création de musique spectrale sont issues de la musique électronique. Le mot « spectre » de la musique spectrale représente en fait la nouvelle science et technologie de l'époque. Varèse considère la musique comme l'unité de la science et de l'art, et sa création élargit le concept de musique. Il croit que le bruit a les caractéristiques du mouvement et du travail, et qu'il est le son du processus de la vie.

La musique « synthétique », née en Allemagne en 1951, est une branche importante de la musique acoustique électronique, contrairement à la musique concrète qui est née en France en 1948. La musique synthétique est marquée par le son électronique, et la musique concrète est basée sur des sons naturels, mais toutes deux utilisent la modulation électronique et sont de plus en plus intégrées. L'émergence de l'électro-technologie a grandement enrichi les ressources et la possibilité de changement de son, et a également eu un impact profond sur le développement de la technologie de composition. C'est ainsi que Varèse s'est intéressé à l'écriture de la musique acoustique électronique¹⁶⁹. Il combine de manière créative les théories et les méthodes

¹⁶⁵ MANOURY, Philippe, « Stockhausen au-delà ... », *San Diego*, <http://brahms.ircam.fr/documents/document/20045/>, 2007. Consulté le 20 mars 2020.

¹⁶⁶ COENEN, Alcedo, « Stockhausen's Paradigm : A Survey of His Theories », *Perspectives of New Music*, vol. 32, n° 2, Seattle, 1994, p. 206.

¹⁶⁷ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

d'autres formes d'art avec sa musique préférée pour stimuler l'inspiration de la création musicale et a progressivement formé le concept de « son organisé¹⁷⁰ ». Il utilise audacieusement la technologie de pointe de la société pour créer de la nouvelle musique et fait de grands progrès dans la libération du son et le développement des sources sonores.

Varèse considère le timbre comme un phénomène, faisant du son un événement. Il explore activement la dimension spatiale du son, qui comprend bien sûr également de nouvelles dimensions rythmique, mélodique et formelle¹⁷¹. Après des études d'électrotechnique, Varèse souhaite composer la musique avec des sons et non plus avec des notes. Tout d'abord, il a analysé la structure harmonique du son en décomposant le son. Dès 1920, il commence à créer la musique en conjonction avec le rythme, la fréquence et l'intensité. L'agrégation du son n'est plus cohérente avec les fonctions harmoniques, mais un objet composé de superposition de fréquences. Le timbre, l'intensité et le rythme sont des éléments d'intégration formelle modelant du son dans l'espace et le temps¹⁷².

Xu Yi insiste sur le fait que « Varèse a considéré la musique comme l'unité de la science et de l'art, et sa création élargit le concept de la musique, croyant que le bruit a les caractéristiques du mouvement, et est le son du processus de la vie¹⁷³ ». Car pour elle, il y a ici une résonance profonde avec sa propre vision du son fluctuant, semblable à la vie, pensée que l'on retrouve dans la pensée taoïste. La vie, ainsi que la définit Lao Tseu, est une succession de changements naturels. Ne résistons pas car cela ne génère que des soucis. Laissons faire naturellement les choses¹⁷⁴.

Jean-Claude Risset (1938-2016) est aussi considéré comme un compositeur influent pour la musique spectrale¹⁷⁵, car pionnier de l'informatique musicale, il contribue à l'introduction de l'ordinateur en France. Risset se concentre sur l'étude du timbre, de la physique du son et de la musique combinant une expertise dans les deux domaines, et il a réussi à établir les bases de la future musique électronique. Jean-Claude Risset peut produire des illusions auditives en utilisant des caractéristiques spécifiques de l'audition. Mais avant la synthèse informatique, on ne pouvait pas composer une structure sonore similaire¹⁷⁶, alors il a souhaité réaliser la composition du son lui-même¹⁷⁷.

¹⁷⁰ Cf. HORODYSKI, Timothée, LALITTE, Philippe, *Edgard Varèse : du son organisé aux arts audio*, Paris, L'Harmattan, 2008.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Cf. OUELLETTE, Fernand, *Edgard Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 13.

¹⁷³ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

¹⁷⁴ LAO, Tseu, « Chapitre XXVII », *op. cit.*, p. 100. Traduction de Stanislas Julien.

¹⁷⁵ Cf. SVIDZINSKI, Joao, TIFFON, Vincent, « Analyse de *Songes* de Jean-Claude Risset », <https://brahms.ircam.fr/analyses/Songes/>. Consulté le 24 juin.

¹⁷⁶ RISSET, Jean-Claude, « Computer music : why ? », https://liberalarts.utexas.edu/france-ut/_files/pdf/resources/risset_2.pdf. Consulté le 24 juin.

¹⁷⁷ Cf. SVIDZINSKI, Joao, TIFFON, Vincent, *op. cit.*

Bien que Xu Yi ne mentionne pas directement le nom de Jean-Claude Risset, elle croit que la technologie de synthèse de la musique électronique a une grande influence sur la musique spectrale en termes d'exploration de la synthèse sonore et de la perception sonore. Elle écrit :

Comme la musique synthétique, la musique spectrale doit également s'appuyer sur des plates-formes informatiques dans le traitement des matériaux musicaux et emprunter de nombreux concepts techniques à la synthèse sonore électronique dans les techniques de création. Bien qu'il existe un lien direct entre la musique spectrale et la musique synthétique, la musique spectrale ne traite du son que par les moyens scientifiques de la musique synthétique pour obtenir une variété de changements tonals, et il existe des différences significatives entre la conception, l'écriture, les médias et l'effet. La musique spectrale est basée sur une conception artistique. Elle copie la structure physique et le processus de changement de la musique sur la partition à travers le spectre de fréquences¹⁷⁸.

Risset pense que les ordinateurs l'ont aidé à atteindre certains objectifs esthétiques, tels que : recourir à un grand nombre de vocabulaires sonores, surpasser les instruments de musique ; sculpter et créer des sons, en tenant dûment compte des dimensions harmoniques ; stimuler le mécanisme de perception pour produire des paradoxes auditifs ou des hallucinations. Le contact étroit entre les sons acoustiques, les traces audibles visibles du monde réel et les sons invisibles suggèrent un monde imaginaire illusoire, une réalité sonore interne indépendante¹⁷⁹.

L'analyse scientifique de la musique électronique des caractéristiques des harmoniques sonores par le biais des ordinateurs met l'accent sur le concept de lois scientifiques ; ceci est cohérent avec l'idée que le taoïsme chinois suit le Tao en tant que loi de toutes choses :

Dans le monde, il y a quatre grandes choses, et le roi en est une. L'homme imite la terre ; la terre imite le ciel ; le ciel imite le Tao ; le Tao imite sa nature. (Lao Tseu¹⁸⁰)

Quant à György Ligeti (1923-2006), Xu Yi pense qu'il concentre son attention esthétique sur le contraste et le changement hiérarchique de la couleur sonore, et accorde plus d'importance au sens du son qu'à la hauteur, pour le micro-son. La musique de Ligeti a un impact profond sur la musique spectrale, et nous pouvons même trouver de nombreuses similitudes entre la musique de Xu Yi et la texture sonore musicale de Ligeti. Des exemples spécifiques seront analysés en détail dans les chapitres suivants.

À ses débuts Ligeti compose beaucoup mais il est très isolé des grands mouvements modernes occidentaux ; il s'inspire de Bartók et des musiques populaires roumaines ou arabes. Son premier quatuor à cordes *Métamorphoses nocturnes* en 1954 est dans cette tradition. En

¹⁷⁸ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

¹⁷⁹ Cf. RISSET, Jean-Claude, *op. cit.*

¹⁸⁰ LAO, Tseu, « Chapitre XXV », *op. cit.*, p. 92. Traduction de Stanislas Julien.

1956 il s'installe en Allemagne, découvre un monde musical qu'il ignore en grande partie, comme Stockhausen et la musique électronique, l'atonalité, la technique sérielle et la musique de Boulez qu'il analyse dans la série des *Structures pour deux pianos*.

Il pense alors que l'écriture de la musique sérielle stricte est limitée par l'émergence d'un principe organisationnel plus élevé et il s'en tient éloigné, préférant structurer ses compositions au moyen de procédures mathématiques comme un contrepoint très savant tel celui d'Ockeghem¹⁸¹. Il veut écrire un autre genre de musique, promeut une musique statique, une musique mécanique, et d'autres formes de musique encore. Il veut changer la structure conventionnelle de la musique, utiliser la micro-polyphonie, le son statique, le rythme composé, le son différentiel, les harmoniques naturelles, et d'autres techniques, des matériaux sonores très simples organisés dans une structure de texture très complexe, du matériel audio folklorique pour des effets sonores très modernes¹⁸².

Un musicologue chinois Chen Hongduo, 陈鸿铎, a décrit le principe structurel d'extension progressive de l'intégration dans la musique de Ligeti¹⁸³. Ainsi dans les années 60 a-t-il réalisé une déconstruction audacieuse et destructrice de toutes les méthodes traditionnelles de pensées structurelles du passé.

En 1961 c'est avec *Atmosphères* qu'il compose son œuvre manifeste. Il ne recherche ni mélodie ni harmonie, mais des couleurs sonores dans une musique statique dont la densité est héritée de Bartók. Il dira que sa « musique donne l'impression d'un courant continu qui n'a ni début ni fin. Sa caractéristique formelle est le statisme mais derrière cette apparence tout change constamment¹⁸⁴ ». Résonance parfaite avec la pensée taoïste du respect de la mouvance des sons en perpétuel changement, et dans le non-vouloir. Xu Yi citera souvent Ligeti. Sa musique se prête à une écoute globale plutôt qu'analytique. Elle est, dit-elle, « une surface de timbres¹⁸⁵ ». Dès lors, presque chacune de ses œuvres est un événement.

En résumé ses caractéristiques musicales viennent de la façon unique de penser sa structure : produire du flou à partir de la précision, produire de la complexité à partir de la simplicité, produire du calme à partir du mouvement, produire de la lenteur à partir de la

¹⁸¹ BONICHOT, Nicolas, *La construction du temps musical chez Ligeti : de la conception à la réception*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017, p. 100.

¹⁸² Cf. KEREKFY, Marton, « A "New Music" from Nothing : György Ligeti's *Musica ricercata* », *Studia Musicologica*, vol. 49, No. 3/4, Budapest, 2008, p. 203-230.

¹⁸³ CHEN, Hongduo, 陈鸿铎, *Recherche sur la pensée structurelle de Ligeti*, 利盖蒂结构思维研究, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2007.

¹⁸⁴ AMAR, Yvan, LEVINAS, Michaël, JISSE, David, « György Ligeti : Ma musique donne l'impression d'un courant continu qui n'a ni début ni fin », site France culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/gyorgy-ligeti-ma-musique-donne-limpression-dun-courant-continu-qui-na-ni-debut-ni-fin-0>, rubrique « Les Nuits de France Culture », « Émissions », 15 juin 2006. Consulté le 21 mars 2020.

¹⁸⁵ WARSZAZSKI, Jean-Marc, « Ligeti György 1923-2006 », site Musicologie.org, rubrique « Biographies », https://www.musicologie.org/Biographies/ligeti_gyorgy.html. Consulté le 20 mars 2020.

rapidité. C'est la déformation lente et progressive du tissu sonore comme un nuage¹⁸⁶. Ligeti poursuit l'illusion sonore. Ici, la pensée de Ligeti sera une source d'inspiration pour Xu Yi.

Et même si, à la fin de sa vie, Ligeti renoue un peu avec la tradition, comme la réapparition du système, voire de la tonalité et de la mélodie, il ne sacrifiera jamais son souci de clarté et de séduction.

Xu Yi a effectué une comparaison entre la musique spectrale et la musique électronique (Tabl. 1) :

Musique spectrale	Musique électronique
Artistique	Scientifique
Suivre la méthode traditionnelle de composition sur la base de matériaux créatifs	Méthodes techniques de production propres à la synthèse numérique
Instrument acoustique comme corps principal	Un son électronique pur
Séparation de l'écriture et du jeu	Intégration de l'écriture et de la performance acoustique

Tabl. 1. Comparaison entre les caractéristiques créatives de la musique spectrale et de la musique électronique. Ce tableau est notre traduction basée sur le tableau chinois de l'article de Xu Yi¹⁸⁷.

Pour terminer, nous ne pouvons pas faire l'impasse sur John Cage (1912-1992). En parlant de l'influence sur la musique spectrale et sur elle-même, Xu Yi ne semblait pas mentionner John Cage, même si les pensées musicales de John Cage sont étroitement liées aux pensées taoïstes et bouddhistes chinoises. Mais quand nous parlons de la culture taoïste dans la musique de Xu Yi, elle sera inévitablement mise en rapport avec la musique de John Cage, car celui-ci, pétri de philosophie taoïste et bouddhiste, a conduit les compositeurs occidentaux à accorder plus d'attention à la philosophie orientale, dans l'espoir d'y trouver une inspiration créative différente¹⁸⁸. John Cage est célèbre comme compositeur de musique contemporaine expérimentale et aussi comme philosophe. Pour lui tout matériel sonore peut être utilisé dans

¹⁸⁶ Cf. BONICHOT, Nicolas, *op. cit.*

¹⁸⁷ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

¹⁸⁸ Cf. FORNEL, Anne de, *John Cage*, Paris, Fayard, 2019.

la musique. La structure musicale peut accueillir bruits, sons, silences, gestes et mots. Il se propose de réaliser de la musique à partir de bruits, d'effets sonores imprévisibles et de vibrations¹⁸⁹.

En effet, dès 1945, il s'intéresse à la philosophie orientale et à la pensée taoïste. Nourri de pensée orientale en particulier de philosophie Zen et du Yi King, il pense qu'alors tout son est musique, et qu'il faut laisser vivre les sons, impossibles à organiser selon des structures possibles. Il reconsidère l'importance du hasard et du silence de la musique. Les unités sonores doivent être libres et indépendantes, sans hiérarchie entre elles¹⁹⁰. La musique elle-même devrait être sans but. Le compositeur doit abandonner le contrôle du son quand il travaille. Il faut effacer les concepts musicaux traditionnels et fabriqués par l'homme, et laisser la musique être une chose libre. Pour la première fois, il propose le concept de « structure de rythme vide ». Il signifie par là que, dans le laps de temps défini par le compositeur, tout son peut être mis dans un laps de temps vide¹⁹¹. Ses idées, poussées à l'extrême, donneront en 1963 *Variations III* et *Variations IV* pour n'importe quel nombre d'exécutants et n'importe quel son ou combinaison de sons produits par n'importe quels moyens.

L'action de John Cage sur le monde de la musique est à la fois perturbatrice et stimulante. De nombreux compositeurs ne tarderont pas à marcher dans son sillage comme Tan Dun, 谭盾. Son influence sera prépondérante sur Xu Yi, qui partage avec John Cage cette pensée taoïste :

C'est un grand carré dont on ne voit pas les angles ;
un grand vase qui semble loin d'être achevé ;
une grande voix dont le son est imperceptible ;
une grande image dont on n'aperçoit point la forme.
Le Tao se cache et personne ne peut le nommer¹⁹².

En tant que compositrice de la période post-spectrale, Xu Yi a analysé les concepts esthétiques de la musique spectrale et continue de les faire avancer. Elle en rappelle l'histoire et donne sa définition :

La musique spectrale est un courant qui naît dans les années 70 et désigne une musique dont tout le matériau est dérivé des propriétés acoustiques des composantes d'un son. C'est une approche exclusive du son qui refuse tout matériau de base pour travailler uniquement sur la mutation du son. Les chefs de file de l'École Spectrale en France sont Gérard Grisey et Tristan Murail. La musique spectrale tente de synthétiser à l'orchestre ou avec un ensemble instrumental, des évolutions temporelles de sons plus ou moins bruitées.

¹⁸⁹ Cf. RIGAUD, Antonia, *John Cage : théoricien de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹⁹⁰ ARROYAVE, Myriam, « Silence, on écoute le temps », site Esprit d'avant, <http://www.espritedavant.com/DetailElement.aspx?numStructure=79255&numElement=136210>. Consulté le 20 juin 2020.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² LAO, Tseu, « Chapitre XLI », *op. cit.*, p. 153. Traduction de Stanislas Julien.

Elle utilise pour cela des techniques micro-tonales d'orchestration favorisant une perception fusionnée qui est celle du timbre et des processus continus de transformation du matériau dans le temps¹⁹³.

Pour bien comprendre la musique de Xu Yi, il nous faut donc aussi comprendre la musique spectrale. Nous développerons ce sujet ultérieurement dans le corpus ; donnons juste un aperçu.

La musique spectrale considère le son comme un corps vivant, le temps comme l'espace dont dépend la vie, mais ce concept de temps est plus large que dans les créations musicales passées. « Les compositeurs de musique spectrale » dira Xu Yi, « se concentrent sur le monde intérieur du son comme Scelsi, donnent un sens à la vie sonore comme Varèse, donnent un sens philosophique au processus musical comme Stockhausen, en étant aussi bons dans la lumière et l'expression des couleurs que Debussy et Messiaen¹⁹⁴ ». Xu Yi travaillera dans le courant spectral, mais associé au Yi King, qui est le fondement de son écriture, et toujours empreinte de la pensée taoïste qui l'habite et l'inspire.

Conclusion

Xu Yi s'est ainsi imprégnée de l'expérience de ses pairs, tous chercheurs, novateurs, explorant sans cesse de nouvelles formes ou contenus comme le flou, l'illusion sonore ou un statisme apparent, ou un changement constant de densité, de tonalité etc., jusqu'au son, corps vivant de Grisey. La culture musicale occidentale a nourri sa pensée créatrice, déjà ancrée dans la musique traditionnelle chinoise et la philosophie taoïste.

Certains de ces compositeurs, à l'instar de John Cage, s'étaient déjà intéressés au Yi King. Comme son parcours l'a conduite dans la classe de Grisey, c'est assez naturellement que Xu Yi s'est dirigée vers ce langage musical qui parlait à son âme de musicienne et qui l'a conduite à créer des compositions de musique spectrale de renommée mondiale.

Avec Grisey justement, Xu Yi pensait que la musique spectrale était apparue en réaction aux défis de la musique structuraliste et sérielle des années 60, tout comme le romantisme avait remplacé le classicisme, et l'impressionnisme avait remplacé le romantisme tardif, et ainsi de suite. C'est la fatalité du développement historique.

Dans le texte intitulé « Les origines historiques, l'essence créatrice et l'attitude esthétique de la musique spectrale 频谱音乐的历史渊源、创作实质与美学态度 », Xu Yi résume ainsi l'avènement de l'esthétique de la musique spectrale : « Varèse considère la musique comme une unité de la science et de l'art et sa création élargit la gamme conceptuelle de la musique. Il

¹⁹³ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

¹⁹⁴ *Ibid.*

considère que le bruit a les caractéristiques du mouvement et un son de processus de vie. Ligeti a concentré son attention esthétique sur les nuances contrastées du son et le niveau de changement du son ; ainsi pour le micro-son le sens du timbre est plus important que la fonction de la hauteur du son. De ce point de vue, Messiaen et Stockhausen livrent des impulsions importantes dans les aspects sonores, matériels, et structurels à l'école de musique spectrale. La pensée esthétique de Varèse et de Ligeti a dans une certaine mesure également influencé la musique spectrale¹⁹⁵ ».

La musique évolue vite. John Cage pense que la musique était une chose libre et Stockhausen pense que les sons, comme des objets volants, sont des objets invisibles. « Le son, pour moi, c'est comme un oiseau transparent¹⁹⁶. »

1.2. Convergence naturaliste du concept de perception sonore avant la rencontre entre Xu Yi et Gérard Grisey

Xu Yi, d'origine chinoise, a su puiser dans la philosophie taoïste non seulement une inspiration mais encore une écriture musicale aussi cohérente qu'originale. Elle fait partie de ces rares élèves auquel je voue une grande admiration. (Gérard Grisey¹⁹⁷)

Xu Yi a expliqué sa rencontre avec Gérard Grisey.

À un moment donné, Grisey s'intéresse d'un point de vue artistique à l'Asie, et en même temps j'arrive en France pour faire mes études. Même si notre vision de la musique n'est pas encore mutuelle, pourtant très naturellement nos pensées s'orientent dans la même direction. Il faut dire que j'ai fait mes études en France, mais depuis mon enfance je suis imprégnée de la musique traditionnelle chinoise et surtout de la culture taoïste, ce qui me fait dire que mon âme est chinoise et mon cœur est français¹⁹⁸.

Le message de Xu Yi était qu'elle partageait déjà une compréhension musicale commune avec Grisey, avant qu'elle ne suive ses cours de composition. La musicologue Michèle Tosi

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ STOCKHAUSEN, Karlheinz, « La musique est une vision », *Revue des deux mondes*, Paris, Janvier 2001, p. 35.

¹⁹⁷ La lettre de recommandation de Grisey est collée sur le site de Xu Yi, <http://xuyi.fr/pressbook/list>. Consulté le 20 avril 2021.

¹⁹⁸ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

remarque que Xu Yi, « disciple préférée de Grisey », et Grisey lui-même, « utilisaient déjà le même langage avant leur rencontre, alors qu'ils ne parlaient pas la même langue¹⁹⁹ ».

Pourquoi les processus musicaux de Xu Yi et l'esthétique de Grisey pouvaient-ils être si naturellement appariés ? Dans l'esthétique musicale de Grisey et celle de Xu Yi, la perception la plus fondamentale est la perception du son lui-même.

*Écrits ou l'invention de la musique spectrale*²⁰⁰ est un livre majeur rassemblant les textes laissés par Gérard Grisey. Paru en 2008, en accord avec son fils et la Fondation Paul Sacher à Bâle, on trouve dans ce volume ses principes de composition. Les textes fondateurs de son esthétique musicale le situent résolument dans une perspective phénoménologique surtout au cœur de la perception, qui se décline sous deux aspects : une reconsidération du son et une maîtrise extrême de la temporalité²⁰¹. Avec les compositeurs Tristan Murail, Roger Tessier, Michaël Levinas et Hugues Dufourt, Gérard Grisey forme un groupe musical appelé L'itinéraire ; Hugues Dufourt emploie le terme de musique spectrale. Le groupe s'éloigne de l'abstraction sérielle et confère une plus grande importance à la perception en se fondant notamment sur l'acoustique du son pour la création de pièces instrumentales.

Seul le son, et non les sons, doit servir de base à l'œuvre, et non la note. La beauté naturelle du son renvoie à la pensée philosophique de l'origine de la vie comme phénomène naturel. C'est une pensée tout à fait naturaliste qui fait également résonance avec la pensée taoïste sur la nature comme source de toute chose. La musique spectrale se fonde sur la relation entre le son fondamental et les harmoniques ou les inharmoniques pour entrer dans le monde intérieur du son. Le spectre peut révéler la relation entre les éléments vibratoires sonores et l'énergie. L'analyseur de spectre convertit un signal sonore abstrait en une variété de graphes visuels spectraux : spectre de ligne et spectre discret sont comme des photos fixes qui peuvent mesurer l'énergie moyenne des fréquences sonores dans un fragment temporel. Sonagramme, spectrogramme, sont comme des films dynamiques et reflètent la fluctuation de l'énergie des fréquences sonores lorsque le temps se poursuit. Grisey insiste sur cette dynamique du son :

Jouer, non plus avec des notes, mais avec la nature même des sons – je dis jouer et non dominer – suppose la connaissance des différentes “races et ethnies” sonores et le respect de leur culture. En premier lieu, il est nécessaire de discerner en chaque son les qualités qui le distinguent de tous les autres et qui, loin de

¹⁹⁹ TOSI, Michèle, « On the France Acceptance of Chinese Music », *Journal de Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 2015, p. 166. NT.

²⁰⁰ GRISEY, Gérard, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, textes réunis par Guy Lelong et Anne-Marie Réby, Paris, MF Editions, 2008.

²⁰¹ Ces deux concepts sont dérivés de notre résumé sur le concept d'esthétique musicale de Grisey. Le premier est issu de l'article de Gérard GRISEY, « La musique : le devenir des sons », in *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, Editions MF, 2008, p. 45-56. Le deuxième est issu de l'article de Gérard GRISEY, « Tempus ex machine, réflexions sur le temps musical », *op. cit.*, p. 57-88.

l'isoler, en dégagant la spécificité irremplaçable. Voilà qui rend nécessaire l'étude acoustique. Nous découvrons alors que chaque type de son a pour notre oreille une prégnance définie²⁰².

Le son n'est pas un matériau inerte, il possède des qualités acoustiques qui lui sont propres. Ainsi il est possible de jouer avec l'immense palette des sons, du son sinusoïdal au bruit blanc. Et l'électronique et l'ordinateur ouvrent des possibilités fantastiques de timbres inouïs jusqu'à ce jour. La musique spectrale considère le son, non comme un matériau neutre et inerte, mais comme un corps actif, et le temps comme l'indispensable atmosphère de corps de vie. C'est exactement ce que nous retrouvons dans la pensée taoïste de Zhuang Tseu par exemple, que nous étudierons avec Xu Yi.

Les sons des fréquences non harmoniques ont aussi une beauté naturelle ; ils ne sont pas seulement riches en ressources mais n'ont pas été pleinement développés, il faut donc les intégrer dans la catégorie du matériau musical. Afin d'enregistrer avec précision ces fréquences non harmoniques, les compositeurs « spectraux » écrivent avec des micro-intervalles : le quart de ton, le sixième de ton, le huitième de ton et le seizième de ton. L'ajout d'un micro-son augmente considérablement en quantité le matériau de musique mais également enrichit la texture du changement de son.

Grisey pense que la musique a finalement besoin de « forme » et qu'elle doit être générée par des changements de sons²⁰³. Depuis 1975, les compositeurs refondent leurs pensées et réfléchissent à des questions philosophiques concernant la musique : D'où vient le son ? Où va le son ? Quel est son trajet ? Et quel sens gagne-t-il ?

Cette question philosophique était aussi la préoccupation de la jeune Xu Yi à l'époque. Lors même que Xu Yi est d'abord empreinte de la philosophie taoïste de son enfance, toutes ces questions philosophiques la traversent inévitablement, et l'entrelacs du yin et du yang, comme dynamique des contraires et source d'énergie fondamentale, revient très souvent sous sa plume de compositrice. Le taoïsme, c'est la philosophie qui l'a portée, construite, et qui l'influence dans la plupart de ses œuvres. Dès son entrée à l'université, sa réflexion philosophique sur le Tao et la poésie taoïste s'expriment dans ses œuvres : *Vallée Vide* (1984), *Esprit poète* (1983-1988). Pour le naturalisme taoïste, la nature existe par elle-même, elle est immanente ; tous les événements sont interdépendants²⁰⁴. Et la nature est l'inspiratrice première de toute chose ; puisqu'elle est à l'origine de la vie, elle est la vie.

La beauté naturelle du son comme phénomène originel chez Grisey fait écho à cette pensée taoïste. Nous retrouvons là une communion de pensée naturaliste et taoïste chez les deux

²⁰² Gérard GRISEY, « La musique : le devenir des sons », *op. cit.*, p. 46.

²⁰³ *Ibid.* p. 84.

²⁰⁴ Cf. YE, Shuxun, 叶树勋, « La connotation du concept de nature de Guo Xiang et les problèmes connexes, 郭象“自然”观念的内涵及其相关问题 », *Philosophie moderne*, n° 5, Guangzhou, 2018, p. 129-137.

compositeurs. Dans le domaine musical taoïste, le son est aussi une préoccupation première. Retrouvons les préceptes de Zhuang Tseu sur le son qu'il a divisé en trois niveaux : le son Humain, le son de la Terre et le son du Ciel. Nous l'avons dit, le son Humain est comme le son du bambou, quand l'homme en joue avec de forts sentiments ; le son de la Terre est joué par la nature, comme le vent, l'eau, la pluie etc. ; le son du Ciel 天籁²⁰⁵ est le silence qui incarne le Tao dominant 道法自然²⁰⁶. La différence entre le son Humain et le son de la Terre est que l'homme exprime des sentiments, alors que bien sûr le vent, par exemple, n'en exprime pas. Dans le son du Ciel, l'homme et la nature ne sont pas des sujets. C'est-à-dire que nous pouvons entendre toutes sortes de sons dans la réalité, mais nous n'avons pas conscience que nous faisons partie de la musique ou du son²⁰⁷. Dans l'ancienne musique taoïste chinoise, l'esthétique musicale prête attention à la recherche du son musical. Elle met l'accent sur le raffinement et l'unité des matériaux et les contrastes, et poursuit un sens de beauté sans conflit et pacifique. Le rythme est libre et non formel, l'idée de temps et d'espace est libre et indéterminée, large et profonde. C'est ainsi que la pensée taoïste décrit la perception intérieure du son²⁰⁸. Mais dans la description esthétique spécifique du son, nous admettons que la voix est similaire au vent, à la pluie, à la source qui coule, et à d'autres objets naturels²⁰⁹. C'est donc la reproduction naturelle du son qui est recherchée. Dans le son du Ciel de Zhuang Tseu, le son doit être sa propre manifestation, c'est le son pur. Lorsque le son est exprimé par la voix, l'interprétation du langage est toujours humaine. Chacun interprète la musique selon sa propre compréhension, qui fait toujours partie du message qui transmet la musique.

Xu Yi, dans sa période Nouvelle Vague²¹⁰, après la Révolution Culturelle, était déjà préoccupée par le phénomène physique du son ; elle a exploré la structure interne du son et prêté attention à la perception psychique du son. En 1987, Xu Yi compose *Internal Moving* pour soprano, clarinette, alto et piano, œuvre écrite avant d'étudier en France, où elle exprime les changements de couleur dans la structure interne du son. En fait, prêter attention à la structure interne du son est pour ainsi dire inné chez Xu Yi. Sa recherche s'est orientée vers l'énergie du son, la perception de la temporalité et donc la perception du seuil sonore, bien avant d'arriver en France. Dans le taoïsme, la perception la plus faible est le seuil liminal de perception. Lao Tseu pense que les cinq couleurs émoussent la vue de l'homme. Les cinq notes

²⁰⁵ ZHUANG, Tseu, « Harmonie universelle », *op. cit.*, p. 215. Traduction de Léon Wieger.

²⁰⁶ Lao, Tseu, *Tao Te King*, « Chapitre XXV », *op. cit.*, p. 92. Traduction de Stanislas Julien.

²⁰⁷ Cf. GE, Rongdong, 葛荣东, « Intersubjectivité dans le Zhuang Tseu 庄子论“辩”中的主体间性问题 », *Journal of Literature History and Philosophy*, n° 2, Jinan, 1997, p. 87-91.

²⁰⁸ Cf. PU, Hengqiang, 蒲亨强, « Charme féminin et léger sur le style esthétique de la musique taoïste, 阴柔清韵 : 道教音乐审美风格论 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 1, Pékin, 1998, p. 63-75.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Cf. supra 1.1.1 Itinéraire et l'éducation musicale de Xu Yi.

(de musique) émoussent l'ouïe de l'homme. Les cinq saveurs émoussent le goût de l'homme²¹¹. Qu'elle soit auditive, visuelle ou gustative, trop de stimulation sensorielle peut entraîner une confusion dans la perception. La stimulation du tube sensoriel doit être réduite au minimum. C'est à partir de cette pensée taoïste que Xu Yi a exploré le seuil de perception dans sa musique, et surtout la perception psychologique du son. Dans la pensée taoïste, il est conseillé que la musique soit silencieuse. La musique silencieuse est une pensée taoïste souvent utilisée par Xu Yi. Cela se traduit chez elle dans la recherche du son minimal, tel le frottement des cordes, ou l'importance accordée au souffle, nous le verrons en détail dans les chapitres ultérieurs.

Au-delà du champ auditif se trouve un champ silencieux, frontière, limitant le champ auditif, et gardant les limites « inouïes » au-delà des limites²¹². Par exemple les choses invisibles ne sont pas absentes, c'est le son qui permet aux choses invisibles d'être présentes. Le son est un plein de l'existence d'une autre personne ou d'une autre chose, c'est ce qu'affirme le taoïsme²¹³. Le silence est porteur de sens et se définit déjà comme abolition et absorption du temps. Comme il est dit dans le taoïsme, le silence est « l'autre côté du son », et les sons « alibis » relatifs au silence, sont souvent perçus comme une expérience auditive significative. Les pauses dans les chapitres musicaux augmentent plutôt que diminuent l'intégrité de la musique²¹⁴. Est-ce que toutes les choses font du bruit quand elles sont pleinement exprimées ? Le taoïsme et Xu Yi l'affirment.

Plus que le silence, la perception du temps pour Grisey, et celui de l'espace pour Xu Yi sont essentiels. Grisey explique différemment sa notion de seuil dans sa définition de « liminal ». Il ne s'est pas satisfait de qualifier ses œuvres musicales de musique spectrale. Il trouve que la musique spectrale est trop statique, parce que le spectre, en tant que représentation visuelle de la structure sonore, ne peut démontrer la nature transitionnelle et dynamique des caractéristiques sonores²¹⁵. Et surtout ce concept ignore la temporalité qui est si importante pour lui. Alors il préfère utiliser le terme de « musique liminale », qui résume mieux sa pensée du temps musical. Il était en quête permanente de temps, du temps pour imaginer, travailler, du temps transfiguré. Cela signifie que le seuil de perception joue un rôle très important dans la temporalité.

Le taoïsme prône la continuité de la perception, mais cela peut souvent conduire à des illusions. En introduction (*cf. supra*), nous avons énoncé les trois étapes permettant d'obtenir un esprit éclairé : en éliminant toutes sortes d'interférences dans le cœur pour observer le

²¹¹ LAO, Tseu, « Chapitre III », *op. cit.*, p. 11. Traduction de Stanislas Julien.

²¹² Cf. IHDE, Don, *Listening and Voice : Phenomenology of Sound*, New York, State University of New York Press, 2007, p. 73-74.

²¹³ LAO, Tseu, « Chapitre XLI », *op. cit.*, p. 154. Traduction de Stanislas Julien.

²¹⁴ Cf. IHDE, Don, *op. cit.* p. 75.

²¹⁵ GRISEY, Gérard, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, MF Éditions, 2008, p. 282.

mystérieux Tao ; en se désillusionnant ; en rêvant. Une poésie chinoise sans auteur intitulée *Poème des Lumières*, 悟道诗, de la dynastie Song, nous dessine l'illumination du moment :

Je cherchais le printemps toute la journée, je ne pouvais pas le trouver.
J'ai voyagé partout au sommet de la montagne.
Quand je suis revenu, j'ai souri et j'ai ramassé les fleurs de prunier et je l'ai senti,
pour me rendre compte que le printemps déborde sur les branches des pruniers²¹⁶.

Dans cet état de coexistence du conscient et de l'inconscient, il est facile de se fondre naturellement en un. Et chez Gérard Grisey, la perception minimale se retrouve dans la fusion des instruments de musique. Les instruments de musique traditionnelle résistent naturellement à la fusion. Si nous laissons jouer différents accords dans un ensemble d'instruments hétérogènes, l'individualité du timbre ne disparaîtra pas souvent au profit du seul phénomène. Afin de réaliser ce type de synthèse instrumentale, Grisey utilise un spectre de fréquences naturelles (harmoniques ou non harmoniques), et réalise ses partiels avec différents instruments, ce qui signifie qu'il est nécessaire d'éclater la gamme tempérée de douze tons. Il pense que cette utilisation du micro-intervalle n'a rien à voir avec l'expansion artificielle ou le raffinement du système de tempérament égal proposé par la musique dite de tiers de ton ou de quart de ton. Au contraire, c'est la structure naturelle du son qui est projetée dans l'espace d'harmonie ou de mélodie²¹⁷. En fait, malgré de nombreuses répétitions, et des interprètes exceptionnels, il est clair que peu de musiciens peuvent jouer exactement la hauteur de la note demandée.

L'enregistrement précis de la fréquence doit nous surprendre. Et si l'approximation est suffisante, notre perception fera le reste. Grisey intègre et ajuste les partiels, pour que nous puissions obtenir la perception d'un spectre synthétique au lieu d'un accord. On peut l'expérimenter sur un piano par exemple : si on joue un spectre harmonique, malgré le système de tempérament égal, il ne sonnera jamais comme n'importe quel accord, il a tendance à fusionner. C'est ce que l'on retrouve également dans l'œuvre de Tristan Murail, *Territoires de l'oubli* (1978).

On peut définir le spectre d'un instrument comme virtuel ou microphonique. Car en général, l'oreille ne distinguera pas les partiels, mais se contentera de la perception globale, qui est le soi-disant timbre. Quant au spectre défini comme « actuel » ou microphonique, il se situe dans la « zone seuil ». Cette fois les composants sont clairement nommés, mais nous avons

²¹⁶ « Poème des Lumières, 悟道诗 », https://www.gushiwen.cn/mingju_990.aspx. Consulté le 24 juin 2021. NT. Voici le texte original : 尽日寻春不见春, 芒鞋踏遍陇头云. 归来笑拈梅花嗅, 春在枝头已十分.

²¹⁷ GRISEY, Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », dans *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, MF Éditions, 2008, p. 107.

Pour expliquer le seuil de transition minimum entre une voix et la suivante, Grisey exhorte de reconnaître autant que possible l'aura particulière du son utilisé, puis de sélectionner les composants potentiels, qui deviendront un nouvel objet rayonnant, une fois mis en évidence. À partir de cette nouvelle voix, il est alors possible de choisir à nouveau et d'actualiser un certain composant, et ainsi de suite.

Timbre, temps et harmonie ne sont pas toujours saisissables, sinon par l'approche sensorielle et la perception intérieure. Xu Yi a exploré la structure interne du son et prêté attention à la perception psychique du son. La sensibilité peut non seulement saisir la séquence du son, mais aussi la longueur du son et l'intervalle de temps entre les sons, c'est ce qui représente *a priori* la forme du temps perceptuel. La perception du temps est plus essentielle que l'espace dans la mesure où la forme perceptuelle du temps se manifeste également comme le passage du flux intérieur de la conscience²²¹.

Grisey et Xu Yi ont la même préoccupation concernant le temps. Mais le temps taoïste et le temps spectral ne sont pas les mêmes. Chez Xu Yi, le temps ne s'engendre que dans l'espace et ce changement de temps en espace est précisément un fondement essentiel du vide taoïste. François Cheng partage cet avis sur la notion de vide :

C'est bien le Vide qui favorise l'interaction, voire la transmutation entre Ciel et Terre, et par là, entre Espace et Temps. Si le temps est perçu comme actualisation de l'Espace vital, le Vide, en introduisant la discontinuité dans le déroulement temporaire, réinvestit en quelque sorte, la qualité de l'espace dans le Temps. (François Cheng²²²)

L'œuvre la plus représentative de Xu Yi sera certainement *Le Plein Du Vide*, mais avant d'arriver en France elle avait déjà composé *Vallée Vide* (1984) pour flûte chinoise, zheng et sets-gong. Pour Grisey, la perception du temps est plus essentielle que l'espace, dans la mesure où la forme perceptuelle du temps se manifeste comme le passage du flux intérieur de la conscience. La sensibilité peut non seulement saisir la séquence du son, mais aussi la longueur du son et l'intervalle de temps entre les sons. C'est ce qui représente *a priori* la forme du temps percepteur. Grisey et l'école de musique spectrale considèrent que le temps des œuvres musicales est l'espace dont dépend la vie. Dans cet esprit, Grisey insistera sur la notion de processus :

²²¹ Cf. LI, Jin, 李金, *L'étude phénoménologique du son de Don Ihde*, 伊德的声音现象学研究, Guangzhou, Presses de South China University of Technology, 2017, p. 18.

²²² CHENG, François, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 67

Les principaux types de temps que j'ai créés jusqu'à présent pour la musique étaient dirigés (temps de la biologie, de l'histoire, du drame). Le processus de génération, de changement et de disparition de la génération, de changement et de disparition du corps de vie dans le temps constitue le processus de la forme musicale. J'utilise le terme de processus pour développement, cela signifie que l'énoncé de musique ne se trouve plus à travers les détails de la multiplication mais à travers les détails de la déduction... en d'autres termes le processus régit les contradictions connues et inconnues, prévisibles et imprévisibles²²³.

La recherche de Grisey vise une adéquation optimale entre le conçu et le perçu, c'est pour cela qu'il utilise ce concept important de « processus ». Il explique que la relation entre les objets sonores et les processus est similaire à la relation entre les formes micro et macro d'un même objet. Le « processus » met en évidence le concept selon lequel la musique spectrale élève le niveau de l'essence des objets sonores, non seulement en tant que matériau, mais aussi en tant que porteur de forme et de structure²²⁴. Dans un essai introductif à la série *Les Espaces Acoustiques*, Grisey explique plus en détail son idée de « processus » :

La notion de processus trouve son origine et sa justification dans l'agrandissement temporel des phénomènes observés dans les sonagrammes. Puisque le son est un phénomène vivant, dynamique et en perpétuelle transition, le processus va transposer l'évolution microscopique du son, telle qu'elle est dans la réalité, à une échelle temporelle macroscopique²²⁵.

Cette méthode d'amplification de la nature irréversible et continue du son en tant que forme de construction rend la musique spectrale complètement différente. Elle est dominée par la motivation, la prolifération des cellules et le « développement ». Le compositeur peut ainsi fournir à l'auditeur un moyen de relier un certain état caractéristique de la matière acoustique à un autre état, par exemple de la consonance au bruit²²⁶. Le processus est donc une évolution progressive et inéluctable d'un état sonore à un autre état sonore. Comme Gérard Grisey calque ses processus sur la temporalité de la respiration humaine, la musique va osciller de périodes calmes à des périodes de fortes activités, de moments statiques à des moments dynamiques, etc. Ainsi le contrôle du processus gère la contradiction entre les périodes connues et inconnues, prévisibles et invisibles, et ajoute de la surprise sur une base relativement positionnable²²⁷.

Xu Yi considère également le temps comme un espace de vie, la conscience du déroulement temporel d'une œuvre. Tout au long de ses créations, Xu Yi n'a cessé de travailler et de s'interroger sur le son, le temps, le silence, les temporalités étirées, et la perception intérieure du son. Mais Xu Yi travaillera sur la spatialisation du son, car elle accorde de

²²³ GRISEY, Gérard, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, MF Éditions, 2008, p. 281.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

l'importance à la perception de l'auditeur. Elle va orienter et enrichir l'écoute. *Le Plein du Vide*, par exemple, est un dialogue entre l'ensemble des instruments ; la spatialisation possède une disposition bien précise, ce qui fait que si nous écoutons l'œuvre sur un enregistrement (un disque par exemple), nous perdons une grande partie des impressions et perceptions (Fig. 1).

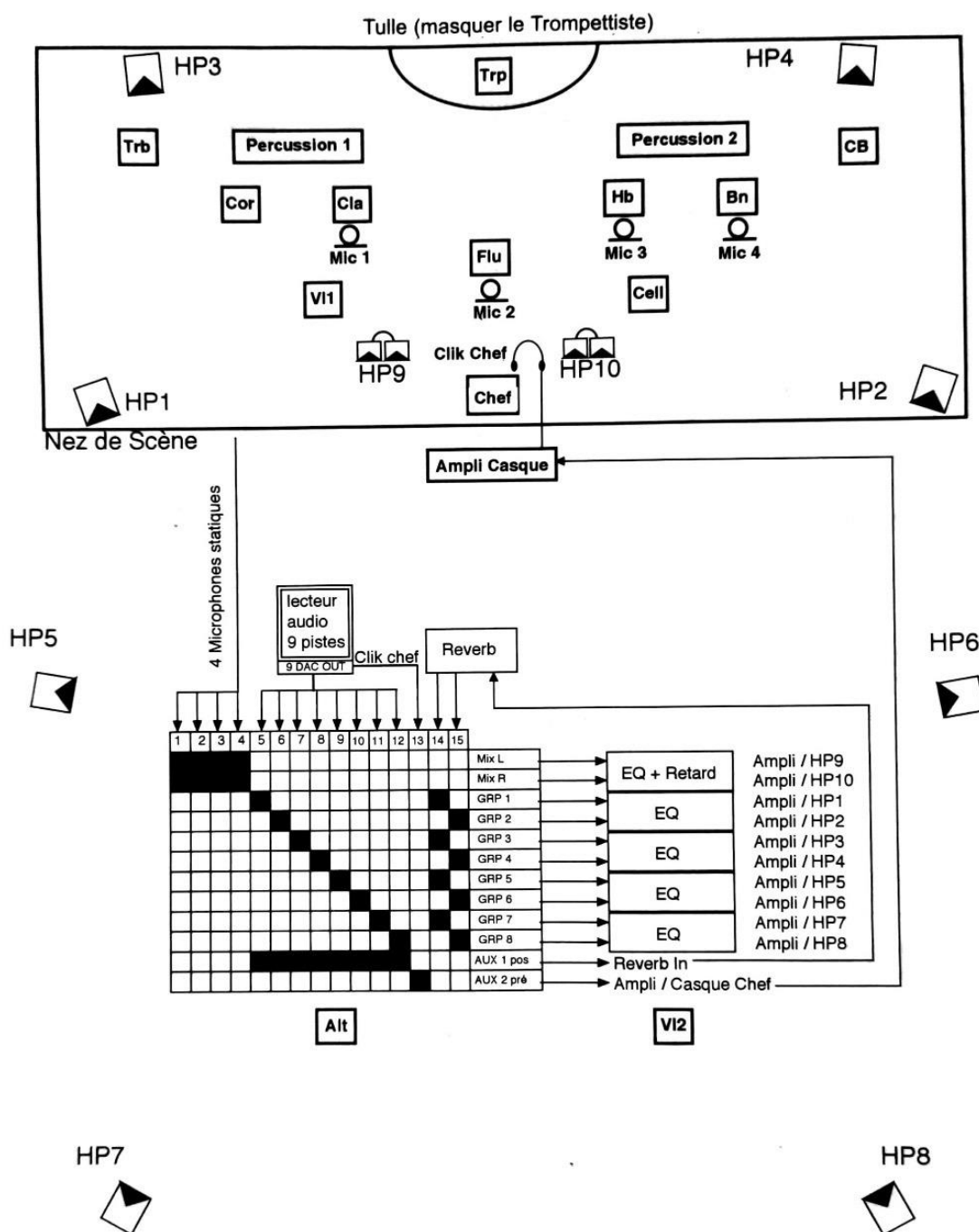


Fig. 1. Implantation du dispositif des instruments dans l'œuvre *Le Plein du Vide*. Cette figure est issue de la partition de *Le Plein du Vide* de Xu Yi pour ensemble mixte, Paris, Henri Lemoine, 1997. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Quand les gens écoutent de la musique dans une salle de concert, tout le champ auditif est rempli de musique, il peut être conçu comme une sphère. Dans la culture chinoise, l'atmosphère

serait composée de neuf sphères, bien loin de notre univers à trois dimensions. Xu Yi voudra rendre compte de cette pluralité dans toutes ses partitions²²⁸. Mais pour l'instant elle est en recherche d'étirement du temps, en écho avec le taoïsme, car elle pense le son en termes d'espace et de mouvement²²⁹.

Grisey utilise trois adjectifs pour illustrer les caractéristiques de sa musique spectrale (différentielle, liminale et transitoire) ; son article « La musique : devenir des sons » en donne une définition complète²³⁰.

Avec ces trois caractéristiques, à partir des années 1970, la nouvelle génération de compositeurs français de musique spectrale réagit contre la musique dite séquentielle qui comporte des paramètres, des combinaisons, des noyaux multiples et des discontinuités. Comparés au terme « spectre », ces trois adjectifs couvrent la vision esthétique de cette musique spectrale, basée sur la dynamique interne des phénomènes sonores révélés par la science du son²³¹. Grisey revendique les caractéristiques de sa musique qui met l'accent sur la temporalité du son, sur la relation et l'interaction entre les sons, sur les diverses caractéristiques du son, et qui incorpore la perception dans les considérations de la composition. Grisey a trouvé une sorte de tissu de corrélations dans le seuil, qui faisait paraître dépassé le concept de paramètres définis et isolés dans la musique sérielle, et ne pouvait expliquer les phénomènes sonores²³². Par exemple, deux fréquences très proches peuvent provoquer des battements. Si la fréquence de battement est inférieure à 20 Hz, le compositeur entre le paramètre de timbre, parce que la fréquence de battement devient la bande de fréquence réelle qui change la tonalité (la perception des sons additionnels et des sons différentiels). Les compositeurs savent aussi que la perception de la hauteur est basée sur l'intensité (le crescendo a tendance à augmenter subjectivement les aigus et abaisser les graves), la durée et le timbre (expérience de David Wessel²³³). L'évaluation du timbre varie en fonction de la durée et de l'intensité du son, etc. De cette manière, la liste des interférences peut être étendue à l'infini.

Plusieurs œuvres de Xu Yi ont mis en valeur les caractéristiques de la voix et les échos entre voix et instruments. Certaines de ses écritures sont liées à la recherche sur l'intonation vocale, propre à la langue chinoise, et comment l'assembler avec l'écriture instrumentale. Considérant le langage, Lao Tseu nie que le Tao puisse être clarifié par le langage, mais il

²²⁸ Cf. TOSI, Michèle, « Le compositeur à l'œuvre : Xu Yi », <https://www.youtube.com/watch?v=3YiJKh6Fs-c>. Consulté le 18 mars 2017.

²²⁹ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

²³⁰ GRISEY, Gérard, « La musique : le devenir des sons », *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, op. cit., p. 27-35.

²³¹ *Ibid.*

²³² Cf. DUFOURT, Hugues, *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, p. 294.

²³³ Cf. WESSEL, David, « Timbre Space as a Musical Control Structure », *Computer Music Journal*, vol. 3, n° 2, Cambridge, 1979, p. 45-52.

n'accepte pas un effacement complet de la fonction linguistique²³⁴. Au contraire, il a affirmé le rôle positif du langage dans la compréhension et la description du monde. L'expression de la cognition quotidienne est utile, efficace, mais dans l'expression du Tao métaphysique, l'utilisation de « non-mot » sert à briser les normes quotidiennes du langage. Ce « non-mot » doit s'exprimer en musique comme gardant la perception du son à la limite de la frontière entre l'ouïe et l'inaudible. Par conséquent, Grisey pense que seules les limites de la perception amèneront les gens à projeter des échelles de paramètres sur la continuité des phénomènes. La réalité du son est infiniment plus compliquée. Une organisation incroyablement connectée, interactive, et d'induction, détermine le « seuil » de volatilité et d'ambiguïté entre divers paramètres. Les compositeurs de musique spectrale aiment utiliser des méthodes flexibles qui peuvent brouiller la tonalité.

Chez Grisey et Xu Yi, la perception la plus fondamentale est la perception du son lui-même, et chacun à leur manière, comme nous avons pu le voir, en recherchait le seuil minimal de perception, se référant au concept de la perception physiologique et psychologique. Les deux compositeurs ont pour souci une reconsidération du son et une maîtrise extrême de la temporalité. Grisey utilise le spectre et indique que des concepts de perception du seuil sonore peuvent être considérés comme de la musique spectrale. L'écriture de Xu Yi s'appuie sur les préceptes taoïstes, à la recherche du seuil minimal de perception par le principe du yin et du yang, tandis que le Yi King (qui deviendra spectral), en tant que technique de langage musical, est le fondement de toute son écriture. C'est dans la perception de la musique chinoise ancienne que Xu Yi repère et développe le son minimal de perception sonore. Ce qu'observe Liu Hong, 刘红²³⁵, professeur au Conservatoire de Musique de Shanghai, spécialiste de musique traditionnelle chinoise et de culture musicale taoïste :

Si nous pouvons distinguer l'opposition, alors nous pouvons distinguer le yin et le yang. En fait, tous les êtres existent en comparaison. Quand nous parlons de la musique, on dit souvent que cet endroit est plus rapide, puis il ralentit soudainement. Nous n'avons pas conscience que nous avons déjà utilisé le taoïsme dans les œuvres et les pratiques musicales. Pour en revenir au problème lui-même, le concept taoïste du yin et du yang est un contenu très fondamental dans la culture chinoise, y compris dans la musique²³⁶.

²³⁴ Cf. Chapitre 1 de *Tao Te King* : « La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le nom éternel. »

²³⁵ LIU, Hong, 刘红, est professeur au Conservatoire de Musique de Shanghai, directeur adjoint du "Chinese Ritual Music Research Center" du Conservatoire de Musique de Shanghai, membre de l'International Traditional Music Society, directeur de la Chinese Traditional Music Society, et le directeur culturel et artistique de l'Association taoïste chinoise. Ses domaines de recherche sont la musique traditionnelle chinoise et la culture musicale taoïste.

²³⁶ LIU, Hong, 刘红, « Musique taoïste et taoïsme, 道教音乐与道教 », rubrique Tengxun Daoxue, <https://foxue.qq.com/original/hdjt/liuhong305.html>. Consulté le 16 juin 2020. NT.

Conclusion

Pour résumer, Grisey décrit la musique spectrale comme une attitude et non une technique. Mais, dès le départ, Xu Yi va dans le même sens, puisqu'elle travaille sur le son et la temporalité, s'exprimant ainsi : « Je suis musicienne et le travail du musicien c'est de façonner le son artistiquement. Je ne suis ni mathématicienne, ni physicienne. Mais le son va mourir sans l'étalement du temps et de l'espace²³⁷ ». Il est difficile, pour elle, d'expliquer sa propre écriture : « c'est difficile d'expliquer avec les mots, on ne peut que le ressentir²³⁸ ». Elle ne peut que se sentir en accord avec les concepts de Grisey quand elle les a découverts en France.

La beauté naturelle du son, et du monde intérieur du son, est leur source d'inspiration et leur motivation commune. Xu Yi dit que sa musique reflète la compréhension de la vie, de la nature, de la société, et que ses œuvres suivent la vie en continu avec le temps. Pour Grisey et la musique spectrale, le son est fluctuant et cinétique, semblable à la vie, le temps est un espace indispensable à la vie. Ce concept renvoie à la pensée phénoménologique de l'origine de la vie comme dans la philosophie taoïste. Nous voyons donc une communion de pensée entre Grisey et Xu Yi. Il existe une pensée naturaliste partagée : Xu Yi, habitée par la pensée taoïste ; et Grisey, pétri de philosophie orientale.

Avant de se connaître, les deux compositeurs, encore éloignés géographiquement, avaient déjà un langage et une recherche en commun. Quand Xu Yi est arrivée dans la classe de Grisey, elle dira que ce fut une révélation. Elle reprendra la technique de composition de Grisey, mais au service de sa propre esthétique, associant le Yi King spectral, qui lui permettra de fusionner musique orientale et musique occidentale. Elle écrira ses œuvres dans le courant spectral, tout en gardant cette imprégnation très forte de la pensée extrême-orientale, qui l'habite et l'inspire.

Dans l'esthétique musicale de Grisey et celle de Xu Yi, la perception la plus fondamentale est la perception du son lui-même. Les résultats psychologiques montrent que la sensibilité peut non seulement distinguer et reconnaître les rythmes sonores qui existent un par un, mais aussi organiser ces rythmes en une séquence connectée. En tant qu'art sonore, l'attribut physique le plus fondamental de la musique est la colonne de tonalité, et dans le processus de l'orientation esthétique musicale des gens, il détermine le choix de la loi de la musique.

Ce qui nous amène par la suite, à retracer les différentes lois musicales, que sont les tempéraments musicaux, nécessaires à l'écriture de la musique.

Ces tempéraments ont été élaborés dans la Chine antique et leur développement a conduit la musique moderne à adopter une loi complètement différente pour réaliser la création et l'esthétique de la musique moderne. Quant à Xu Yi, elle a évidemment étudié tous ces

²³⁷ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

²³⁸ Voir *Ibid.*

tempéraments durant ses études musicales, et nous verrons qu'un des tempéraments, celui de la gamme tempérée des vingt-quatre tons du Yi King, lui est complètement naturel, mais c'est le micro-son qu'elle choisira et utilisera avec aisance.

1.3. L'origine culturelle et la fondation mathématique du tempérament égal à vingt-quatre tons dans la musique de Xu Yi

Les micro-sons ont commencé à devenir populaires dans la musique occidentale après le XX^e siècle. Les compositeurs ont commencé à prêter attention au bruit, et ils pensaient que douze notes seulement ne pouvaient pas refléter le phénomène sonore naturel du bruit²³⁹. L'écriture de la musique contemporaine doit étendre la structure de douze notes dans une octave et incorporer l'intervalle différentiel dans le système d'écriture²⁴⁰. Ce système est devenu le fondement de l'attitude naturaliste. Grisey pense que l'écriture de la musique spectrale doit élargir la structure du tempérament²⁴¹. Ce point de vue affecte également Xu Yi, qui adopte de son côté le tempérament égal à vingt-quatre tons du spectre du Yi King, associé à la théorie yin-yang du taoïsme. Alors pourquoi Xu Yi peut-elle facilement adopter le système d'écriture microphonique du tempérament égal à vingt-quatre tons ? Et pourquoi peut-elle appliquer si naturellement la théorie taoïste du yin-yang dans le tempérament égal à vingt-quatre tons ?

Ce chapitre explorera la nature du tempérament dans la musique de Xu Yi au regard de l'évolution du tempérament musical chinois, mais tenant compte aussi du fondement théorique mathématique et de l'audition psychologique.

1.3.1. L'origine des micro-sons perçus par Xu Yi

D'éminents théoriciens grecs ont donné leur point de vue sur la musique et sa composition, et ils n'étaient pas tous d'accord.

Commençons par un philosophe grec très apprécié de Jean-Claude Risset, acousticien et compositeur contemporain très estimé des musiciens spectraux, en particulier Hugues Dufourt. Il s'agit d'Aristoxène (IV^e siècle avant J.C.), élève d'Aristote, qui a laissé un traité musical, les

²³⁹ Cf. MATHON, Geneviève, « Rumeurs en scène et autres figures : L'exemple de *Deux sur la balançoire*, Visconti, 1958, Théâtre des Ambassadeurs », *Ligeia*, n° 141-144, Paris, 2015, p. 101-108.

²⁴⁰ MUSSAT, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2002.

²⁴¹ Cf. BUNDLER, David, « Interview with composer Gerard Grisey », *20th-Century Music* 3 (1996), <https://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>. Consulté le 11 juin 2020.

*Éléments harmoniques*²⁴², véritable source de connaissance de la musique grecque antique. Il a soutenu que les notes de la gamme ne devraient pas être évaluées par la théorie mathématique, mais par l'oreille²⁴³. Jean-Claude Risset accordait lui aussi une grande importance au rôle joué par l'oreille, autrement dit la perception auditive, dans l'établissement d'une telle théorie acoustique²⁴⁴. Pour Aristoxène, la musique est émotionnelle et l'âme est liée au corps comme l'harmonie aux parties d'un instrument de musique. Même s'il était très influencé par le pythagorisme (doctrine de Pythagore qui disait que tout obéit aux lois du nombre), il n'était pas d'accord avec la théorie musicale pythagoricienne du tempérament, trop axée sur les rapports mathématiques²⁴⁵. Il a dénigré la domination des considérations mathématiques et acoustiques pour donner crédit aux auditions humaines et à leurs capacités de perception²⁴⁶.

Sous la dynastie Han (II^e siècle avant J.C. / II^e siècle après J.C.), le théoricien Cai Yi, 蔡邑, énonce les mêmes idées dans son article « Yue Ling Zhang Ju 月令·章句²⁴⁷ » :

Les anciens musiciens ont utilisé leurs oreilles pour accorder le tempérament des carillons. Mais nous, les générations suivantes, n'avons pas la capacité de le faire, nous devons le faire mathématiquement. Calculer correctement mathématiquement donne une loi musicale positive qui peut être transmise aux générations ultérieures. Mais cette loi ne sera jamais comparable à la loi de perception auditive²⁴⁸.

Le calcul du tempérament ne devient qu'un moyen auxiliaire à l'accordage auditif pour enregistrer la norme de tons²⁴⁹. Ensuite il y a une relation indivisible entre le tempérament et l'échelle mais également des différences essentielles entre les deux. Dans l'échelle, le rôle central du ton principal est de dominer les autres tons avec une certaine hauteur d'interaction.

²⁴² Aristoxène fonde une science musicale indépendante des mathématiques (dont il fait pourtant largement usage), et prend pour base deux critères, la sensation et la pensée rationnelle. En musique, il soutient que les notes de la gamme doivent être évaluées, non pas par un rapport mathématique, comme les pythagoriciens le prétendaient, mais par la sensation auditive. Le seul de ses ouvrages qui nous soit parvenu est constitué des trois livres des *Éléments harmoniques* -

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Cf. RISSET, Jean-Claude, *Du songe au son : Entretien avec Matthieu Guillot*, Paris, L'Harmattan, 2008.

²⁴⁵ Cf. LI, Yuan, 李媛, *L'étude sur la perception des tempéraments*, 律制感研究, Pékin, Presses du Conservatoire Central de Musique, 2011, p. 4.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ CAI Yi, 蔡邑, est écrivain, astronome, théoricien de la musique et musicien de la dynastie des Han en Chine. « Yue Ling Zhang Ju 月令·章句 » est un article juridique qui enregistre la vie sociale, la civilisation agricole et l'étiquette de vie des anciens dans l'ordre du temps, et qui incarne le concept simple de la loi naturelle. Des anciens s'inspirent des lois des changements de phénomène naturel tout au long de l'année et coordonnent la gestion des affaires politiques nationales et des activités sociales avec les lois de la nature. Cette façon de penser qui applique les lois des quatre saisons de la nature à la gouvernance nationale et régule l'ordre quotidien de la production et de la vie de la société humaine par la loi de la croissance de toutes choses dans la nature, est une expression concentrée du concept naturel des ancêtres sur l'unité de la nature et de l'homme dans la gouvernance nationale. Dans ce livre, il expose le problème du tempérament en musique et la relation entre musique et mathématiques.

²⁴⁸ CAI, Yi, 蔡邑, « Yue Ling Zhang Ju 月令·章句 », http://www.shuzhai.org/gushi/houhanshu/10157_4.html. Consulté le 14 juin 2019. NT. Voici le texte original : 古之为钟律者, 以耳齐其声. 后人不能, 则假数以正其度. 度数正, 则音亦正矣...以度量者, 可以文载口传, 与众共知, 然不如耳决之明也.

²⁴⁹ LI, Yuan, 李媛, *op. cit.*, p. 7.

Le tempérament est un système informatique. Sous certaines conditions, un tempérament peut s'appliquer à différentes échelles, et une échelle peut être utilisée par une diversité de tempéraments.

Cependant certaines échelles ne peuvent être appariées qu'avec un tempérament particulier. Par exemple la musique arabe qui utilise une gamme à micro-son, ne peut s'accorder qu'avec une loi similaire mais pas du tout avec la gamme tempérée.

La perception du tempérament fait référence à la perception du système auditif de l'ouïe humaine, et par rapport au tempérament existant dans la musique, c'est une sorte de capacité avancée de la détermination de la hauteur²⁵⁰.

Lorsque nous entendons de la musique qui fait écho aux tempéraments inscrits dans notre mémoire, nous avons un sentiment de justesse d'intonation. Si nous sommes coutumiers de l'accord pythagoricien, nous avons l'impression d'une étroitesse d'intervalle de la seconde lors de la gamme naturelle ou la gamme tempérée²⁵¹. Et dans la musique arabe nous percevons l'intervalle complètement discordant. C'est le phénomène de la mémoire auditive exposée au même tempérament un certain temps.

La perception du tempérament ne peut être séparée de son existence. Le sentiment est d'abord une conscience subjective²⁵². Ce sont les lois qui garantissent l'objectivité. Il en est ainsi des lois musicales, comme l'accord pythagoricien, la gamme naturelle, et la gamme tempérée. C'est la conscience subjective qui permet de créer une nouvelle chose et c'est la loi objective qui fera exister cette chose.

Xu Yi a appris l'erhu dès son plus jeune âge. Elle connaissait bien la musique traditionnelle chinoise. C'est avec le professeur Lin Xinming, 林心铭²⁵³, du Conservatoire de Shanghai qu'elle a appris l'erhu, mais lui-même était un élève de l'artiste folk Sun Wenming, 孙文明²⁵⁴. C'est ainsi que Xu Yi a acquis une compréhension profonde de la musique traditionnelle chinoise, et en particulier celle de sa région natale le Jiangsu. Elle était imprégnée des tempéraments de la musique traditionnelle chinoise.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.* p. 8.

²⁵² *Ibid.* p. 9.

²⁵³ LIN, Xinming, 林心铭, éducateur et interprète d'erhu bien connu, est maintenant membre de l'Association des musiciens chinois, membre de l'Association des musiciens de Shanghai et professeur au Conservatoire de Musique de Shanghai. En 1957, il est admis au Conservatoire de Musique de Shanghai. Depuis 1962, il enseigne au Conservatoire. Il a créé beaucoup de musique pour l'erhu et compilé un grand nombre de matériels didactiques pour l'erhu.

²⁵⁴ SUN, Wenming, 孙文明, est un célèbre joueur d'erhu folklorique en Chine. À l'âge de quatre ans, la variole l'a rendu aveugle. Il a appris l'erhu plus tard comme moyen de gagner sa vie. Quand il a étudié, il a d'abord imité le « slam », puis les chansons folkloriques, et a appris toutes sortes d'opéras. Plus tard il a composé et joué lui-même. Depuis les années 1950, Sun Wenming a composé un grand nombre de musiques pour erhu, telles que *Songting* 送听 et *Tan Liu* 弹六, *Liu Bo Qu* 流波曲 et *Sifang Qu* 四方曲. En 1959, à l'invitation de l'Orchestre National de Shanghai, il se rend à Shanghai pour enseigner les techniques d'erhu au Conservatoire de Musique de Shanghai.

Dans la province de Jiangsu, la musique traditionnelle était simple et douce, souvent composée avec une technique à cinq tons. La mélodie fluctuait avec des intervalles de trois degrés, coulissant au-dessus ou au-dessous d'une tierce. L'appoggiature se réduisait souvent à une seule note : aux tons *Do*, *Sol* quand la mélodie s'élevait, et *Ré*, *Mi*, *La*, quand la mélodie descendait. On retrouve des techniques similaires d'ornementation dans les compositions de l'opéra traditionnel de Kunqu dans la province de Jiangsu²⁵⁵.

Ces caractéristiques ont pour effet de renforcer la douceur du style musical et le rendre plus délicat, plus subtil. Cette musicalité est typique de la musique de Jiangsu, souvent plus vive au centre de cette province, la région du Wu. L'utilisation de tons glissando se retrouve souvent avec un grand nombre de micro-sons.

Cependant, dans la musique folklorique chinoise de certaines régions, on retrouve des phénomènes du micro-son sur la base des trois échelles à sept tons. Aucun document n'évoque la théorie du micro-son dans la musique traditionnelle de la Chine, mais dans la pratique de la musique ce procédé de $\frac{3}{4}$ de ton a largement été utilisé et a perduré longtemps.

Dans la plupart des provinces de la Chine, la musique folklorique utilisait des tons neutres, comme les compositions de certains opéras, l'opéra de Kunqu ou de Pékin par exemple. Dans les années 1980, les chercheurs ont commencé à s'intéresser à l'existence de ces micro-sons dans la musique traditionnelle. Jusque-là, ils pensaient que les musiciens jouaient faux. Dans son article, Yang Xiuzhao, 杨秀昭, a rapporté le point de vue de Lu Ji, 吕骥²⁵⁶, professeur du Conservatoire Central, sur l'existence de phénomènes microphoniques dans la musique traditionnelle chinoise.

Dans de nombreuses régions de la Chine, la note *Fa* de la musique folklorique est plus élevée que celle de la gamme tempérée, et la note *Si* est plus basse. C'est le caractère spécifique de la musique folklorique chinoise. Donc nous ne pouvons pas, dans le cadre de la gamme tempérée, nier cette caractéristique musicale, et encore moins penser qu'elle est arriérée et sauvage. Certains des gammes et des tons de la musique folklorique chinoise sont rares en Europe et en Amérique... De nombreux camarades engagés dans la collecte et l'étude des musiques folkloriques ethniques ont également remarqué ce problème.

Dans les partitions qu'ils enregistrent, très souvent ils trouvent des *Fa^{#1/4}*, *Si^{b1/4}*, *Sol^{#1/4}*, *La^{b1/4}*, *Do^{#1/4}*, *Mi^{b1/4}*. Et généralement elles sont livrées avec une note de texte pour décrire la hauteur de ton. Ces micro-sons

²⁵⁵ ZHAN, Wan, 詹皖, « les caractéristiques artistiques de la musique de Jiangnan Sizhu, 论江南丝竹音乐的艺术特色 », *Hundred Schools in Art*, n° 5, Nanjing, 2004, p. 143-145.

²⁵⁶ LU, Ji, 吕骥, Compositeur, musicologue. Président d'honneur de l'Association des Musiciens Chinois. Il se consacre à la collecte et au tri du patrimoine de la musique folklorique chinoise. La recherche théorique concerne la vie musicale sociale, les fonctions musicales, la création musicale, la performance musicale, la musique ethnique, l'esthétique musicale, l'histoire de la musique et d'autres domaines. Son livre *Aperçu de la recherche sur la musique folklorique chinoise*, 中国民间音乐研究提纲, a une grande influence dans le domaine de l'étude de la musique traditionnelle chinoise.

devaient être des notes caractéristiques, et nous devrions les prendre au sérieux. Il s'agissait de créer l'illusion du ton, en mettant l'accent sur l'ambiguïté acoustique²⁵⁷.

Dans une réflexion connexe, Zhao Songguang, 赵宋光, musicologue au Conservatoire de Canton, apporte sa contribution dans un article sur l'hypothèse du tempérament de $\frac{3}{4}$ de ton :

Le $\frac{3}{4}$ de ton a l'instabilité et la tension en tonalité. Il n'est pas très congruent avec les autres notes essentielles. Afin de renforcer son instabilité, sa discordance et sa tension, il peut être légèrement modifié en hauteur. Si ce n'est pas trop contradictoire avec les habitudes auditives, les notes modifiées seront appelées à devenir les nouvelles normes de la gamme sonore²⁵⁸.

Nous sommes en mesure de tirer la conclusion suivante : c'est que la musique traditionnelle chinoise poursuit une sorte d'instabilité d'ajustement où l'on peut capter la compréhension du flou de la structure de tonalité et la perception subjective du son. De cette façon, c'est le rôle du « ton neutre » qui fait que la variante de la tonalité forme un tel sens du son. Il faut être convaincu que le ton neutre est le ton chromatique du noyau de la tonalité de la musique folklorique chinoise. Si on le considère comme une note de passage ou un hasard, c'est nier sa valeur d'existence.

Dès son plus jeune âge, Xu Yi a appris l'erhu avec le tempérament de sanfen sunyi principalement (le tempérament de sanfen sunyi appartient au système de l'accord pythagoricien, sans être tout à fait le même), mais aussi avec l'utilisation de la gamme naturelle. Les musiques pour erhu telle que *Gao Shan Liu Shui*, 高山流水, et *La lune de GuanShan*, 关山月, sont transcrites à partir de la musique du guqin (cf. *infra* Glossaire des instruments), qui est un instrument à sept cordes pincées de la famille des cithares. Ces musiques étaient écrites dans le tempérament de la gamme naturelle. Après les années 1920, en raison de l'afflux de la culture occidentale, la musique pour erhu créée au XX^e siècle a évolué en conséquence et les instruments traditionnels chinois ont été modifiés²⁵⁹. Ainsi les trois tempéraments couramment

²⁵⁷ YANG, Xiuzhao, 杨秀昭, LU, Kegang, 卢克刚, HE, Hong, 何洪, « Le ton neutre et le mode de la musique minoritaire du Guangxi, 论广西少数民族音乐的中立音与调式 », *Exploration artistique*, n° 1, Nanning, 1987, p. 5-28.

²⁵⁸ ZHAO, Songguang, 赵宋光, « L'hypothèse du $\frac{3}{4}$ de ton, 关于 $\frac{3}{4}$ 音的律学假设 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 2, Pékin, 1982, p. 8-12.

²⁵⁹ Dans les années 1920, le musicien et compositeur Liu Tianhua, 刘天华, a vécu la crise dans le développement de la musique chinoise et a encouragé à faire une réforme pour la musique traditionnelle. Il a appris l'erhu et le pipa depuis son enfance et a également été influencé par le système d'éducation musicale occidentale. Il s'oppose au remplacement de la musique chinoise par la musique occidentale et pense que, bien que le système musical occidental soit parfait, les méthodes d'enseignement musical occidentales ne peuvent pas être utilisées directement pour remplacer la musique chinoise. Dans le même temps, il pense qu'en tant que musicien chinois, il doit non seulement maintenir ses propres traditions, mais aussi faire profiter le monde des avantages de la musique chinoise. Dans la fabrication d'instruments de musique, il a modifié l'erhu et le pipa dans lesquels il était doué et a créé beaucoup de musique basée sur la musique améliorée. Dans la notation, il a remplacé la notation traditionnelle chinoise par la partition occidentale.

utilisés, le tempérament de sanfen sunyi (l'accord pythagoricien), la gamme naturelle, la gamme tempérée peuvent apparaître ensemble dans la musique traditionnelle.

La plupart des instruments à cordes étaient accordés en accord de quinte ou de quarte, de sorte que les instruments à cordes jouaient avec le tempérament de sanfen sunyi.

Cela signifie que les habitudes auditives de Xu Yi, ont commencé par être basées principalement sur le tempérament de sanfen sunyi.

Jusqu'à l'université, le système théorique de l'éducation musicale en Chine est axé sur le système de la gamme tempérée de l'Occident. Xu Yi a suivi les cours de Chen Mingzhi, professeur de dodécaphonisme au Conservatoire de Shanghai²⁶⁰, puis ceux d'autres enseignants, afin d'apprendre les techniques de composition occidentale, en particulier la musique sérielle et la musique polyphonie classique, toutes basées sur la gamme tempérée. Et la formation du Conservatoire de Musique de Shanghai a des exigences très élevées concernant la reconnaissance auditive.

Ainsi, dans la collusion de plusieurs tempéraments, il est indispensable d'avoir une reconnaissance auditive d'exception du micro-son, compétence exceptionnelle que possède Xu Yi.

1.3.2. Le naturel dans les méthodes de calcul des tempéraments de la Chine

Nous parlons d'abord de l'attribut naturel du tempérament de sanfen sunyi pour appuyer sur le micro-intervalle de la gamme tempérée à 24 tons de Xu Yi à partir de la logique mathématique. Dans le processus de développement du tempérament et de la musique chinoise, la poursuite de la précision des résultats de calcul a progressivement effacé les propriétés sonores naturelles des micro-intervalles, afin d'être plus adapté à l'utilisation des micro-sons dans la musique de Xu Yi.

1.3.2.1. Le tempérament de sanfen sunyi

L'émergence du tempérament de la quinte est venue de l'observation des vibrations des cordes et de la constatation de la relation structurelle interne entre les différentes gammes sonores. Le tempérament de sanfen sunyi 三分损益律 est le plus ancien tempérament connu en Chine, retrouvé dans le livre *Guanzi* 管子, qui est une collection d'articles sur tous les domaines de la pensée taoïste de la dynastie Qin. La méthode de sanfen sunyi est appelée méthode des tiers : tiers à soustraire c'est le Sun 损 ; tiers à ajouter c'est le Yi 益, qui consistait

²⁶⁰ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

à lever alternativement une quinte et descendre une quarte par la soustraction ou l'addition d'un tiers de la longueur. L'article « Di Yuan 地员 » du livre *Guanzi* 管子²⁶¹, donne la méthode pour calculer le tempérament de sanfen sunyi :

- Diviser la longueur de la corde de *Do* en trois points égaux, enlever un tiers pour obtenir la longueur de *Sol*.
- Diviser la longueur de *Sol* en trois points égaux, ajouter un tiers pour obtenir la longueur de *Ré*.
- Diviser la longueur de *Ré* en trois points égaux, enlever un tiers pour obtenir la longueur de *La*.

L'article « Di Yuan » n'a enregistré que la méthode de calcul des cinq premières notes, mais un autre texte « Yin Lv, 音律 » dans le livre *Lv shi chun qiu*, 吕氏春秋²⁶², enregistre le contenu du calcul des douze notes. Nous pouvons en fait effectuer douze fois l'opération de cette façon pour obtenir les douze notes (Fig. 2).



Fig. 2. L'ordre de dérivation des douze notes.

Ainsi il s'agit de créer le son avec l'alternance entre la quinte et la quarte, et d'utiliser la colonne de comparaison mathématique pour représenter le tempérament, par exemple :

²⁶¹ *Guanzi* est une compilation des opinions de diverses écoles philosophique. Le contenu est très vaste. Il a été écrit pendant les dynasties Zhou et Qin Han. Les écoles philosophiques sont très complexes, y compris les points de vue des légalistes, du confucianisme, du taoïsme et d'autres écoles philosophiques. Presque chaque chapitre du livre contient les fragments de langage et les pensées philosophiques de Lao Tseu. L'ensemble du livre traite de la philosophie, de la politique, de l'économie, du droit, de l'agriculture, de la géographie, de l'art et de nombreux autres domaines basés sur la pensée taoïste.

La méthode du tempérament de sanfen Sunyi est mentionnée dans l'article *Di Yuan* 地员. Lorsque l'article parle de géographie agricole, la pensée en cinq éléments dans l'agriculture et la classification en cinq éléments de la musique sont utilisées comme analogie pour mieux illustrer la pénétration du yin-yang et des pensées à cinq éléments dans divers domaines de la société.

²⁶² « Yin Lv 音律 », *Lv shi chun qiu* 吕氏春秋, Site Gushiwen 古诗文, https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F5214C07AEC9D470C.aspx. Consulté le 16 juin 2019.

$(1 \times 3)^4 = 9 \times 9 = 81$	Do 宫
$81 \times 4/3 = 108$	Sol 徵
$108 \times 2/3 = 72$	Re 商
$72 \times 4/3 = 96$	La 羽
$96 \times 2/3 = 64$	Mi 角

Dans nombre de recherches, l'accord pythagoricien de l'occident et le tempérament chinois de sanfen sunyi de la Chine sont considérés comme un seul tempérament, mais d'autres chercheurs les établissent comme deux tempéraments différents²⁶³. Cette conception est assez exacte car la méthode de sanfen sunyi adopte la forme alternative du rapport 3/2, 4/3, alors que l'accord pythagoricien ne s'occupe que du rapport de 3/2. Les notes de l'accord pythagoricien ne peuvent tenir dans une seule octave ; les notes plus haute que l'octave doivent être divisées par deux (Fig. 3). Bien qu'elles soient produites à la quinte, cela engendre des notes qui ne sont pas toutes à la même hauteur.

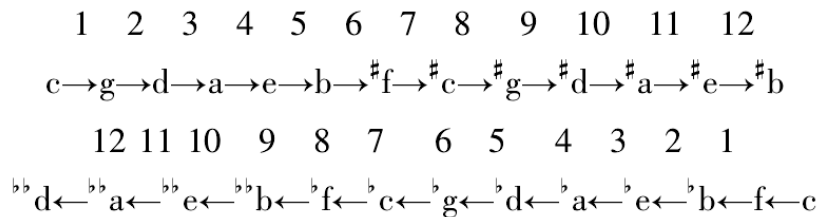


Fig. 3. Deux ordres de dérivation avec la méthode de sanfen sunyi. Cette figure est issue de l'article de Hua, Tianreng, 华天初²⁶⁴.

La théorie de la musique ancienne a été influencée par la théorie du yin et du yang, en particulier dans les premières dynasties de Qin et de Han, où les éléments du yin et du yang sont réellement devenus la source idéologique importante du tempérament de sanfen sunyi et ont eu une influence profonde sur le développement du tempérament dans les générations postérieures. Parmi les douze notes du tempérament, il y a six notes avec l'attribut yin, et six notes avec l'attribut yang. Adoptons ensuite la méthode d'intergénération de la quinte, puis tout le processus de génération des notes doit être alternativement en cycle yin et yang, telles que les notes *Do* (yang), *Sol* (yin), *Ré* (yang), *La* (yin) et ainsi de suite (Tabl. 2). Ce processus de

²⁶³ HUA, Tianreng, 华天初, « Des similitudes et des différences entre le tempérament de sanfen sunyi et la gamme pythagoricienne, 对三分损益律和五度相生律异同的分析 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 4, Shanghai, 2015, p. 23-28.

²⁶⁴ *Ibid.*

génération des notes est une manifestation dynamique du Tao, puisque le yin et le yang décrits par le Yi King conduisent au Tao²⁶⁵.

黄 钟	大 吕	太 簇	夹 钟	姑 洗	仲 吕	蕤 宾	林 钟	夷 则	南 吕	无 射	应 钟
C <i>Do</i>	C# <i>Do#</i>	D <i>Ré</i>	D# <i>Ré#</i>	E <i>Mi</i>	F <i>Fa</i>	F# <i>Fa#</i>	G <i>Sol</i>	G# <i>Sol#</i>	A <i>La</i>	B ^b <i>Si^b</i>	B <i>Si</i>
yang	yin	yang	yin	yang	yin	yang	yin	yang	yin	yang	yin

Tabl. 2. Les noms chinois des douze tons.

Pourquoi y a-t-il douze tons dans une octave ? Les anciens savants chinois considéraient la musique comme un objet naturel, un corps céleste et le tempérament représentait la règle du temps. Ainsi une année contient douze mois, un jour douze divisions ; donc la musique a une octave de douze tons. Dans le livre *Zuo Zhan*, 左传²⁶⁶, il est dit que la « dynastie Zhou formulait l'étiquette, de l'habillement et des chapeaux aux animaux sacrificiels, il y avait des règles de grade strictes. Le plus grand nombre est douze, c'est le chiffre du Ciel où le Tao se cache. Rien ne peut dépasser le nombre douze²⁶⁷ ».

Les anciens érudits chinois croyaient qu'en plus de correspondre aux cinq éléments du temps, chaque ton possédait également des attributs correspondant aux lois de l'humanité et de la société. Conformément au livre *Yue ji* 乐记 de la dynastie des Han de l'Ouest, la note *Do* (Gong 宫) symbolise le roi, la note *Ré* (Shang 商) symbolise le dignitaire, la note *Mi* (Jue 角) symbolise le roturier, la note *Sol* (Zhi 徵) symbolise l'affaire, la note *La* (Yu 羽) symbolise l'objet²⁶⁸. La théorie du yin-yang et des cinq éléments est fondée sur la culture traditionnelle du taoïsme associé au confucianisme.

²⁶⁵ « Xi ci, 系辞 », *Zhouyi*, 周易, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2012, p. 360.

²⁶⁶ Selon la légende, *Zuo Zhuan* a été écrit par Zuo Qiuming, un historien de la dynastie Zhou. Il s'agit d'un livre d'histoire chronologique et narratif complet de la Chine ancienne, représentatif des œuvres littéraires pré-Qin et l'un des grands classiques du confucianisme. *Zuo Zhuan* enregistre principalement le déclin de la famille royale de la dynastie Zhou et l'histoire des guerres vassales. Il enregistre diverses normes d'étiquette, ordonnances, coutumes sociales, relations ethniques, concepts moraux, astronomie et géographie, calendriers et saisons, documents anciens, mythes et légendes, et des commentaires.

²⁶⁷ *Zuo Zhuan*, 左传, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2007, p. 304.

²⁶⁸ Cf. *Yue ji*, 乐记, Pékin, Maison d'Éditions de littérature populaire, 1986, <https://www.douban.com/group/topic/124267653/>. Consulté le 11 avril 2019.

Si nous continuons à calculer selon la façon du tempérament de sanfen sunyi, alors le rapport entre la note *Do* et *Do* à l'octave ne peut pas être un entier (Fig. 4), ce qui signifie qu'il y aura certainement beaucoup de micro-intervalles. Ces caractéristiques doivent être considérées comme la nature du tempérament de sanfen sunyi. Pour Xu Yi, ce phénomène d'écart est naturel. Xu Yi a dit qu'elle est depuis longtemps consciente des tons différentiels dans la musique traditionnelle chinoise, et la plupart des phénomènes sonores dans la nature ont des tons différentiels²⁶⁹.

Voici le calcul des douze notes dans le tempérament de sanfen sunyi, qui s'obtient à partir des différents longueurs des flûtes bambous. C'est pourquoi nous ne trouvons pas d'unité de mesure, car en fait le résultat est un rapport de longueur des flûtes bambous. Donc les nombres affichés ne sont pas suivis d'unité de mesure.

	<i>Tempérament de sanfen sunyi</i>	<i>Gamme naturelle</i>
Do 黄钟	la longueur de la chaîne = 81 ²⁷⁰	
Do# 大吕	la longueur de la chaîne = 75.851851	(≈76)
Ré 太簇	la longueur de la chaîne = 72	
Ré# 夹钟	la longueur de la chaîne = 67.423868	(≈68)
Mi 姑洗	la longueur de la chaîne = 64	
Fa 仲吕	la longueur de la chaîne = 59.932327	(≈60)
Fa# 蕤宾	la longueur de la chaîne = 56.888888	(≈57)
Sol 林钟	la longueur de la chaîne = 54	
Sol# 夷则	la longueur de la chaîne = 50.567901	(≈51)
La 南吕	la longueur de la chaîne = 48	
Si ^b 无射	la longueur de la chaîne = 44.949245	(≈45)
Si 应钟	la longueur de la chaîne = 42.666666	(≈42)

Fig. 4. Le résultat du calcul des douze notes dans le tempérament de sanfen sunyi. En prenant la longueur de flûte de la note *Do* comme standard, les longueurs de flûte des autres notes sont obtenues par calcul. Certaines d'entre elles sont des nombres irrationnels. L'ancien livre de théorie musicale *Huai nan zi* enregistre que tous les nombres irrationnels sont approximés, de sorte que le rapport de longueur de flûte de chaque note à la note *Do* devient simple. Cette relation proportionnelle simple est devenue la caractéristique de la gamme naturelle. Le contenu des résultats mathématiques et la relation de tempérament musical qu'ils proviennent de la thèse de Li Mei, 李玫²⁷¹.

²⁶⁹ Cf. annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

²⁷⁰ Les anciens musiciens chinois obtiennent d'abord le son d'une flûte bambou de 9 pouces de long comme ton de référence, puis ils calculent d'autres hauteurs en fonction de cette longueur. Les savants chinois mettent l'accent sur le rapport de longueur, car dans les dynasties différentes, les unités de mesure sont différentes. C'est pourquoi les nombres affichés ne sont pas suivis d'unité de mesure.

²⁷¹ Cf. LI, Mei, 李玫, *Recherche sur le phénomène de la tonalité neutre*, 中立音音律现象的研究, Fuzhou, Éditions de l'Université Normale du Fujian, 2000, p. 35.

Le musicologue chinois Kang Xiao, 康啸, pense que le tempérament de sanfen sunyi prend $2/3$ ou $4/3$ de la longueur de la corde comme méthode de calcul, ce qui est une constante d'auto-similarité. C'est comme une spirale, chaque note est constamment répétée et développée conformément à cette condition de base, mais ne coïncide jamais avec la première. L'auto-similarité de la structure fractale du tempérament de sanfen sunyi est très similaire à la pensée taoïste²⁷². C'est toujours le même principe taoïste : « Le Tao produit un, un produit deux, deux produit trois, trois produit tous les êtres. » (Lao Tseu²⁷³)

Quand les anciens théoriciens musicaux ont constaté qu'il y avait un petit intervalle musical entre le treizième ton et le premier ton dans le cycle du tempérament de sanfen sunyi, ils ont compris les défauts structurels du système. Avec ces anomalies, les musiciens ne pouvaient moduler les airs en douceur, et ils ont cherché à les résoudre.

Dans la dynastie Han, le théoricien musical, Jing Fang, 京房²⁷⁴, a élaboré un tempérament de soixante tons pour correspondre avec le Tao du Ciel, en parallèle au système musical du Yi King, car « étudier et explorer la relation entre l'unité de la nature et la société²⁷⁵ » était le propre de toute la culture Han. En fonction du ciel, un calendrier était établi pour rythmer le travail agricole, la production agricole, mais aussi la vie quotidienne des gens, et toute la structure du pouvoir régnant et de la société. La promulgation du calendrier était le symbole du pouvoir régnant pour le maître impérial. Les recherches sur le tempérament étaient un important moyen d'observer le ciel et les éléments. La méthode de sanfen sunyi était utilisée pour trouver le Tao du Ciel en mathématiques. Mais le tempérament de Jing Fang qui divise l'octave en soixante tons ne pouvait être utilisé dans la pratique musicale. Après Jing Fang, de nombreux autres érudits ont inventé des tempéraments, toujours selon la théorie du Yi King. Ils ont essayé de restaurer l'octave mais ils étaient toujours basés sur le tempérament de sanfen sunyi, donc ils ne pouvaient vraiment réaliser la restauration du rapport de longueur en raison de la longueur artificiellement fixée de *Do*, de la relation instable entre *Do* et *Do* à l'octave. Ils n'ont pas réussi à uniformiser les calculs auditifs et mathématiques.

²⁷² KANG, Xiao, 康啸, « Théorie fractale du chaos et la musique, 音乐与混沌分形理论 », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 3, Wuhan, 2017, p. 91-98.

²⁷³ LAO, Tseu, « Chapitre XLII », *op. cit.*, p. 159. Traduction de Stanislas Julien.

²⁷⁴ JING, Fang, 京房, est philosophe, et théoricien musical sous la dynastie Han. Il a étudié le Yi King sous la direction de Jiao Yanshou, et a créé sa propre école de théorie du Yi King.

Il a lié le phénomène de catastrophe de la nature au Yi King pour supputer l'événement politique. Sa contribution à la musique est exceptionnelle. Comme le treizième ton ne pouvait pas retourner à *Do*, Jing fang continua à étendre le nombre de tons dans une octave. Selon le modèle de calcul du Yi King, il réalisa essentiellement la rotation à *Do*.

²⁷⁵ Sous la dynastie Han, et l'empereur Hanzu, le ministre très important, Dong Zhongshu, a promu une série d'innovations en politique. Il a préconisé de combiner le confucianisme avec les besoins sociaux de l'époque, et a absorbé les théories d'autres écoles philosophiques pour créer un nouveau système idéologique avec le confucianisme comme noyau. Il a utilisé le concept hiérarchique et la bienveillance dans le confucianisme pour expliquer l'unité de la nature et de l'homme dans la culture et la politique. Dès lors, ce concept a également influencé la politique de la dynastie Han.

1.3.2.2. La gamme tempérée

En 1982, dans ses recherches sur les trois quarts de ton, le musicologue chinois Zhao Songguang, 赵宋光, affirme que tous les peuples des différentes nations pouvaient découvrir le micro-son dans leurs propres musiques folkloriques. Nous retrouvons ce système de micros-sons par exemple dans la culture musicale arabe et dans les minorités ethniques chinoises²⁷⁶. Il explique que le tempérament égal à vingt-quatre tons pouvait être calculé d'après la culture du yin et du yang et de la théorie mathématique dans la musique traditionnelle chinoise.

Xu Yi, qui espère créer une musique universelle²⁷⁷, doit d'abord adopter un système d'écriture qui peut être utilisé dans n'importe quelle musique. Elle adopte donc le tempérament égal à vingt-quatre tons, divisé sur la base du tempérament égal à douze tons. Ce tempérament est non seulement appliqué à la musique microphonique contemporaine, mais aussi à la musique classique tonale. Lorsqu'il s'agit de musique cosmique, il devrait également pouvoir résoudre parfaitement le problème de la modulation. Pour cette raison, Xu Yi adopte ce tempérament afin de faire face à tous les problèmes musicaux.

Cela nous conduit à une nouvelle question : pourquoi la musique a-t-elle besoin de la modulation dans la culture musicale chinoise ancienne ? Quel est le lien entre la modulation et le Tao dans la culture traditionnelle chinoise ? Si nous saisissons la nécessité de la modulation, cela signifie que nous trouvons le fondement culturel du tempérament égal de vingt-quatre tons de Xu Yi. Une réponse se dessine dans l'ouvrage de théorie musicale de Shen Kuo, érudit de la dynastie Song²⁷⁸, qui est aussi une œuvre poétique et littéraire, *Meng xi bi tan*, 梦溪笔谈. Shen Kuo croit que dans la Chine ancienne, différentes tonalités et différents modes devaient être utilisés à différentes occasions. La musique du sacrifice au ciel et à la terre est différente de la musique du sacrifice aux ancêtres. C'est une stipulation conforme au Tao de la société. Shen Kuo, qui était à la fois mathématicien, musicien et poète, nous livre quelques indications sur ce sujet :

²⁷⁶ ZHAO, Songguang, 赵宋光, « L'hypothèse du 3/4 ton, 关于 3/4 音的律学假设 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 2, Pékin, 1982, p. 8-12.

²⁷⁷ Cf. Annexe 2. Traduction de l'article de Liu Juanjuan : « 1+1=3 : l'œuvre musicale de Xu Yi, lauréate du Prix de Rome des compositeurs résidant en France ».

²⁷⁸ SHEN, Kuo, 沈括, était mathématicien, théoricien de la musique et écrivain de la dynastie Song du Nord. Il a effectué des recherches approfondies sur la science et la technologie et a réalisé de grandes réalisations en astronomie, calendrier, mathématiques, géographie, physique, biologie, médecine, littérature, histoire, musique et beaux-arts. Son livre représentatif, *Meng xi Bi Tan*, est riche en contenus, et est une collection de réalisations scientifiques pour l'époque.

Lorsque la note D[#] est utilisée comme *Do*, alors la note G doit être chantée en *Mi*. Mais chaque fois que la note G apparaît dans la musique, la note C doit être utilisée à la place de la note G, et la note C doit être considérée comme *Mi*. C'est la musique du sacrifice au ciel.

Lorsque la note G est utilisée comme *Do*, alors la note D doit être chantée en *Sol*. Mais chaque fois que la note D apparaît dans la musique, la note E doit être utilisée à la place de la note D. C'est la musique du sacrifice à la terre.

Lorsque la note C est utilisée comme *Do*, alors la note A doit être chantée en *La*. Mais chaque fois que la note A apparaît, la note A doit être remplacée par la note B. C'est la musique du sacrifice aux ancêtres. [...] En écoutant la structure des modes, vous pouvez déduire le sens de la musique et examiner la relation entre les notes. Ces ordres ne peuvent pas être modifiés. C'est la voie du ciel²⁷⁹.

La modulation est ainsi un besoin d'expression poétique et littéraire. La technique de changement de rimes dans la poésie chinoise ancienne indique littéralement la nécessité de la modulation. Le musicologue Luo Di, 洛地²⁸⁰ et le linguiste Sun Zeming 孙则鸣²⁸¹ évoquent le changement de la rime de la poésie chinoise comme modulation dans la musique. Les poèmes chinois anciens adoptent généralement une seule rime, ce qui peut rendre le rythme des poèmes unifié et ordonné. Mais dans de nombreux longs poèmes, la rime du poème a une autre fonction, qui est de classifier le sens différent de l'expression émotionnelle du poème. Lorsque l'émotion et le sens d'un poème ont besoin de changer, le changement de la rime doit être utilisée comme un rappel. La modulation en musique²⁸² a également le sens de changer la couleur du son ; par conséquent, la rime et la modulation sont nécessaires pour exprimer le contenu dans la poésie et la musique²⁸³.

Par exemple, le *Chant des Muses* de Xu Yi est composée de trois poèmes en différentes langues : *La plainte du livre à colorier* du Chinois Shangguan Wan'er 上官婉儿 (664-710) ; *Je vis je meurs*, huitième sonnet des Sonnets et Élégies de la Française Louise Labé (1524-1566) ; *Sonetto XXXV del Canzoniere* de l'Italien Pétrarque²⁸⁴ (1304-1374). Ces trois poèmes ont tous un thème commun : un amour impossible. Mais les trois poètes expriment leur solitude intérieure et leur dépression dans des histoires différentes. Du début à la mesure 40, Xu Yi arrange la conversion des deux premiers chants poétiques.

²⁷⁹ SHEN, Kuo, « Yue lv yi, 乐律一 », *Meng xi bi tan, 梦溪笔谈*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2020. NT. Voici le texte original : 如圜钟为宫, 则林钟角声也。乐有用林钟者, 则变而用黄钟, 此祀天神之音云耳, 非谓能易羽以为角也。函钟为宫, 则太簇徵声也。乐有用太簇者, 则变而用姑洗, 此求地祇之音云耳, 非谓能易羽以为徵也。黄钟为宫, 则南吕羽声也。乐有用南吕者, 则变而用应钟, 此求人鬼之音云耳。[...] 听其声, 求其义, 考其序, 无毫发可移, 此所谓天理也。

²⁸⁰ LUO, Di, 洛地, « Quelques questions sur le mode Gong dans l'opéra Yuan et Zhu gong diao, 诸宫调、元曲之所谓宫调疑议 », *Journal de l'Université Normale du Jiangsu*, n° 5, Xuzhou, 2013, p. 31-54.

²⁸¹ SUN, Zeming, 孙则鸣, « L'isomorphisme de la rime de la poésie et la modulation de la musique, 诗歌韵式与音乐调式的同构性 », *Journal de l'Institut de technologie de Changshu*, n° 1, Changshu, 2019, p. 15-21.

²⁸² La modulation consiste à changer le mode et la tonalité, qui est un concept issu de la musique tonale. Mais si nous élargissons ce concept, la modulation change en fait la couleur du son.

²⁸³ SUN, Zeming, 孙则鸣, *op. cit.*

²⁸⁴ Cf. LIAO, Lin-Ni, « *Le Chant des Muses*, la dernière création de Xu Yi », *l'Éducation Musicale*, n° 105, 2016.

D'abord le poème de Shangguan Wan'er est chanté par le chœur. Chaque fois que le chœur commence, l'accompagnement des instruments disparaît immédiatement, le chœur et les instruments alternent. Les instruments d'accompagnement comprennent la flûte, le cor anglais, la clarinette, le basson, le violon, l'alto, le violoncelle, la contrebasse, les deux groupes de percussion. Le tempo est : ♩ = 48 ; la position de la source sonore devient l'arrière-plan sonore, avec la nuance *ppp-p*. L'intensité est faible. La sonorité est un état statique continu, mais la couleur du son se transforme considérablement. Voici le poème de Shangguan Wan'er :

Ye xia dong ting chu, si jun wan li yu.

Les feuilles tombent au bord du lac Dongting, Je pense à vous à dix mille lieux d'ici.

Lu nong xiang bei leng, yue luo jin ping xu.

La senteur de la rosée si dense refroidit, La lune descend derrière le paravent de soie vide.

Yu zou jiang nan qu, tan feng ji bei shu.

Je veux jouer les airs du Sud du Fleuve. Fermer la lettre de Jibei.

Shu Zhong wu bie yi, wei chang jiu chang ju.

La lettre n'a d'autre sens, Que de déplorer cette longue séparation²⁸⁵.

Ensuite la soprano chante *Je vis je meurs* à partir de la mesure 20, accompagnée des cordes. Le chant et l'accompagnement sont interprétés en même temps. Puis l'accompagnement de l'orchestre est mélangé à de nombreuses performances bruyantes, par exemple, le chœur entonne le poème de Shangguan Wan'er avec une manière de chuchotement, le musicien frotte continuellement le bord du bol tibétain pour produire un bruit faible. L'emplacement de la source sonore est concentré au centre de la scène. Le tempo est relativement rapide : ♩ = 54. L'intensité est forte. La sonorité de cette partie contraste fortement avec celle de la partie du chœur du poème de Shangguan Wan'er. Voici la poésie de Louise Labé :

Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ;

J'ai chaud extrême en endurant froidure :

La vie m'est trop molle et trop dure.

J'ai grands ennuis entremêlés de joie.

Tout à un coup je ris et je larmoie,

Et en plaisir maint grief tourment j'endure ;

Mon bien s'en va, et à jamais il dure ;

Tout en un coup je sèche et je verdoie.

²⁸⁵ *Ibid.* Traduction de LIAO Lin-Ni.

Ainsi Amour inconstamment me mène ;
Et, quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis, quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur²⁸⁶.

Même si nous ne comprenons pas les paroles des poèmes de Shangguan Wan'er, nous pouvons toujours distinguer facilement les changements de couleur musicale. Du point de vue de la rime poétique, le contraste entre les deux poèmes est dû au fait que la rime des deux poèmes a changé. La rime de la poésie de Shangguan Wan'er est une rime unitaire (la lettre U), tandis que la rime de la poésie de Louise Labé est faite de rimes multiples (ABBA). Lorsque Xu Yi arrange deux poèmes différents dans ses œuvres, différentes rimes sont nécessaires pour distinguer le contenu des récits musicaux, suivant la théorie de la poésie chinoise ancienne, et le changement de rime doit induire la modulation²⁸⁷.

La musique de Xu Yi est une musique atonale contemporaine, il n'y a pas de modulation comme dans la musique classique. Mais nous pouvons considérer la rime de différents poèmes dans la musique de Xu Yi comme le besoin d'exprimer différentes significations dans la musique. S'il s'agit d'une musique tonale, alors le changement de contenu du poème doit être réalisé par la modulation. Cette méthode d'intégration de différents poèmes est également utilisée dans les autres œuvres de Xu Yi, comme *Dialogue d'amour* (2000), *L'impératrice Wu Zetian – entre Terre et Ciel* (2014), *Métamorphoses du Serpent blanc* (2018).

Dans *Dialogue d'amour*, Xu Yi s'intéresse à la transformation de la couleur du son entre différents poèmes. Cette œuvre, pour laquelle Xu Yi utilise six poèmes de cultures et d'époques différentes, est écrite pour une soprano, un chœur d'enfants et 13 instruments. Ce qui fait cinq langues aux sonorités particulières, qui chantent la vie, la mort, et surtout l'amour ; trois poèmes sont chantés par la soprano et trois poèmes sont chantés par le chœur²⁸⁸. Nous prenons deux poèmes chantés par la soprano pour comparaison. De 9'10'' à 14'40'', c'est le poème de Yu Xuanji qui est chanté ; de 14'40'' à 16', c'est un passage transitoire d'instruments ; enfin, de 16'17'' à 17'38'', c'est le poème de Juana Inés de la Cruz. Voyons la rime de ces deux poèmes. Voici le poème de Yu Xuanji :

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ LUO, Di, 落地, *op. cit.*

²⁸⁸ Cf. Annexe 5. La note de présentation de cette œuvre écrite par Xu Yi.

Shan lu yi xie shi deng wei, bu chou xing ku ku xiang si.

Les sentiers de montagne sont escarpés et abrupts, les pierres sont dangereuses ; le voyage ne me chagrine pas, mais je souffre du mal d'amour.

Bing xiao yuan jian lian qing yun, xue yuan han feng xiang yu zi.

La glace fond dans les ruisseaux lointains - ta voix claire me manque ; des sommets enneigés et lointains - je pense à ta forme de jade.

Mo ting fan ge chun bing jiu, xiu zhao xian ke ye tan qi.

N'écoutez pas de chansons de rue et ne vous enivrez pas de vin au printemps ; cesser de recevoir des invités oisifs. N'aspirez pas aux échecs la nuit.

Ru song fei shi meng zhang zai, bi yi lian jin hui ken chi.

Notre union durera comme les rochers et les pins ; nous sommes des ailes jumelées, des revers joints ; nous pouvons supporter le retard.

Sui hen du hang dong jin ri, zhong qi xiang jian yue yuan shi.

Bien qu'il soit triste de marcher seul le dernier jour de l'hiver ; nous nous reverrons enfin quand la lune sera pleine.

*Bie jun he wu kan chi zeng, lei luo qing guang yi shou shi*²⁸⁹.

Séparé maintenant, que puis-je envoyer en cadeau ? Des larmes tombées scintillant sur un poème.

Voici le poème de Juana Inés de la Cruz :

Hirió blandamente el aire

Blessa suavement l'air

Con su dulce voz Narcisa,

de sa douce voix Narcisa,

Y él le repitió los ecos

et il lui répéta les échos

Por boca de las heridas.

De los celestiales Ejes

Des Axes Célestes

El rápido curso fija,

le cours rapide elle fige,

Y en los Elementos cesa

et dans les Éléments cesse

la discordia nunca unida.

la discorde jamais unie²⁹⁰.

...

²⁸⁹ NT.

²⁹⁰ Cf. Annexe 5. Traduction en français de Frédéric Magne.

La rime du poème de Yu Xuanji est une rime unitaire (la lettre I), celle du poème de Juana Inés de la Cruz est faite de rimes multiples. Ainsi, selon la poésie ancienne et la théorie de la modulation, les couleurs musicales de ces deux poèmes doivent être différentes. La ligne mélodique du poème de Yu Xuanji est constituée de style *portamento*. L'intensité musicale du poème de Yu Xuanji est relativement faible. Les principaux instruments d'accompagnement sont le wood-block en continu, le violoncelle en *glissando* et le groupe des bois avec des sonorités de valeurs courtes et faibles. Dans le poème de Juana Inés de la Cruz, il y a de nombreux sauts de notes dans la mélodique ; l'intensité est relativement plus forte que dans le poème de Yu Xuanji. L'instrument principal d'accompagnement est le glockenspiel. Les couleurs musicales de ces deux poèmes sont très différentes ; elles incarnent une fois de plus la théorie selon laquelle différentes rimes dans la poésie chinoise doivent accompagner la modulation de la musique.

Puisque la modulation dans la musique est une exigence de la politique chinoise, culturelle et littéraire, il est naturel de comprendre la signification du tempérament égal à douze tons (la gamme tempérée). Son utilisation est de résoudre parfaitement le problème de la modulation en théorie mathématique, et elle peut expliquer la théorie du Tao en éthique sociale (la vertu).

Dans la dynastie Ming, le théoricien musical Zhu Zaiyu, 朱载堉²⁹¹, a inventé la gamme tempérée. Les mélodies peuvent être écrites avec n'importe quel ton. Il a parfaitement résolu le problème de la modulation dans la musique chinoise pendant des milliers d'années. C'est dans son livre *Lu lu jing yi* 律吕精义, qu'il démontre l'harmonie suivante : « Le son *Do* génère le son *Sol*, ces deux sons sont en harmonie. De même le son *Sol* génère le son *Ré*, ces deux sons sont également en harmonie²⁹² ». Il pense qu'avec sa méthode il peut savoir quel tempérament convient le mieux en un instant, et que son nouveau tempérament est plus harmonieux que celui de sanfen sunyi. Cette affirmation est contredite par le fait que la quinte du tempérament de sanfen sunyi a deux comas de plus que celle de la gamme tempérée. Il est difficile de discerner l'harmonie et la dysharmonie à l'oreille. Mais Zhu Zaiyu est influencé par le concept mathématique qu'il croit être une loi de la nature. Puis qu'avec son nouveau tempérament on peut revenir au son du début, alors il pense que la quinte de la gamme tempérée est en harmonie.

²⁹¹ ZHU, Zaiyu, 朱载堉 (1536-1611), célèbre mathématicien, astronome, scientifique du calendrier et musicien de la dynastie Ming. Ses domaines de recherche concernent la musique, l'astronomie, le calendrier, les mathématiques, la danse, la littérature, etc. Il est un érudit encyclopédique avec une position historique très importante. Parmi ses œuvres comptant jusqu'à un million de mots, le livre *Yue Lu Quan Shu*, 乐律全书, est le plus célèbre.

La plus grande contribution de Zhu Zaiyu à la littérature et à l'art est qu'il a créé la gamme tempérée. Il a également inventé les instruments qui appliquaient spécifiquement la gamme tempérée.

²⁹² Cf. WANG, Jun, 王军, « Sur les pensées 'axées sur les nombres' dans l'étude du tempérament de Zhu Zaiyu, 论朱载堉律学研究中的以数为本思想 », *Journal du Conservatoire de Musique de Xinghai*, n° 4, Guangzhou, 2011, p. 45. NT. Voici le texte original : 黄钟生林钟, 此二律相协. 林钟生太簇, 此二律相协...则新律与旧律孰是孰非, 皆可知矣.

Il pense aussi que son nouveau tempérament incarne la vérité naturelle et que la quinte des autres tempéraments est moins harmonieuse que dans le sien. Dans son livre *Fusion entre le tempérament et le temps*, 律历融通, il explique que les règles de la musique et le cycle temporel de la nature ont une cohérence naturelle. Il y a douze intervalles dans une octave, douze mois dans une année, et les deux sont dans un mouvement circulaire de douze divisions²⁹³. Il pense que les séquences de temps divisées par les solstices et les équinoxes sont semblables aux divisions des hiérarchies sociales. Tout comme les saints utilisent la musique pour communiquer avec les cieux, selon l'univers du yin et du yang, tous les êtres doivent être à leur place naturelle²⁹⁴.

Nous pouvons donc penser que le tempérament égal à 24 tons de Xu Yi a également hérité des concepts de temps, d'astronomie et de société dans la théorie taoïste de Zhu Zaiyu. Zhu Zaiyu a donné l'ordre de créer douze intervalles selon les calculs du calendrier de la Chine ancienne. Dans son livre *Suan xue xin shuo*, 算学新说, il déclare :

Les douze tons commencent par la note *Do* à l'instar du solstice d'hiver calculé par les astronomes. Puis la note *Fa#* c'est le solstice d'été, et ensuite la note *Re#* correspond à l'équinoxe de printemps, et puis la note *La* à l'équinoxe d'automne à mi-point. La lumière du solstice d'hiver est la plus courte et celle du solstice d'été est la plus longue, c'est pourquoi ces deux jours de l'année doivent être fixés en premier. Ensuite on peut positionner les deux équinoxes de printemps et d'automne à mi-point. Alors on détermine le ton *Do#*, puis le ton *Si*, et c'est fini. Comme les chercheurs précédents ont dit, la note *Do* est le début de la croissance des choses, la note *Fa#* est au milieu, stabilise le développement des choses, ne dévie pas, la note *Si* symbolise la fin des choses pour le retour au commencement²⁹⁵.

En fait, Xu Yi n'a jamais fait de recherches sur le tempérament²⁹⁶. Elle estime juste qu'il est nécessaire d'adopter un système microphonique pour mieux refléter les phénomènes sonores de la nature, et le tempérament égal à vingt-quatre tons est le tempérament le plus simple qui puisse le mieux montrer le phénomène microphonique²⁹⁷. Ce système peut être largement adopté dans la musique contemporaine occidentale car il s'agit d'une extension du tempérament égal à douze tons. Et nous devons trouver la continuation de la culture taoïste de la musique de Xu Yi dans le tempérament égal à douze tons. Le processus de calcul des douze

²⁹³ TANG, Jikai, 唐继凯 « Commentaire sur *Fusion entre le tempérament et le temps*, <律历融通·序> 点注郑世子臣载培谨撰 », *Journal du Conservatoire de Musique de Xi'an*, n° 1, Xi'an, 2003, p. 31-34.

²⁹⁴ XU, Fei, 徐飞, « Recherche sur l'algorithme du tempérament égal de Zhu Zaiyu, 朱载堉十二平均律算法考 », *Journal du Conservatoire de Musique du Sichuan*, n° 4, Chengdu, 1994, p. 54-59. NT.

²⁹⁵ *Ibid.* p. 58. NT. Voici le texte original : 先求黄钟, 犹历家先求冬至也。次求蕤宾, 犹至夏至也。又次求夹钟, 犹春分也。又次求南吕, 犹秋分也。然后求大吕, 除黄钟外诸律吕之首也。其次求应钟, 诸律吕之终也。犹历家所谓履正, 举正, 规余也。黄钟履端于始, 蕤宾举正于中, 应钟归余于终。

²⁹⁶ Cf. Entretien oral avec Xu Yi.

²⁹⁷ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

tempéraments égaux produit douze notes conformément au concept chinois taoïste du yin et du yang.

La méthode de calcul de la gamme tempérée de Zhu Zaiyu est la suivante : il s'est rendu compte qu'il devrait y avoir une relation de suite géométrique entre les tons, et non une relation de suite arithmétique. Basé sur l'histoire du développement du tempérament de sanfen sunyi, il donne d'abord un cadre d'octave préfabriqué, dans lequel il a mis douze tons. Le rapport de longueur préfabriquée des deux tons dans l'octave (*Do* et *Do* à l'octave) devrait être d'un demi. Si nous insérons un ratio dans le rapport de deux tons dans l'octave, il est alors équivalent à une fraction de 1 : 2. Sur l'image (Tabl. 3), nous pouvons voir que la note *Fa*[#] est située au milieu entre *Do* et *Do* à l'octave. Fixons la valeur de la note *Fa*[#] à X. Nous obtenons donc : 1 : x = x : 2. Convertir en : $x^2=2$.

Ainsi, la valeur du ratio de fréquence de la note *Fa*[#] est à $\sqrt{2}$.

La note *Re*[#] est située au milieu entre *Do* et *Fa*[#]. Fixons la valeur de la note *Re*[#] à Y. Nous obtenons donc : 1 : y = y : $\sqrt{2}$. Convertir en : $y^2=\sqrt{2}$.

Donc la valeur du ratio de longueur de la note *Re*[#] est de $\sqrt{\sqrt{2}}$.

Mais entre *Do* et *Re*[#], il y a trois intervalles (*Do* – *Do*[#], *Do*[#] - *Ré*, *Ré* – *Re*[#]). Nous ne pouvons donc pas mettre la valeur du ratio en moitié ; il faut faire l'extraction d'une racine cubique en se basant sur $\sqrt{\sqrt{2}}$. Nous obtenons alors la valeur de $^{12}\sqrt{2}$ qui est le rapport minimal des douze tons. Donc dans l'ordre, nous pouvons obtenir le ratio des douze tons²⁹⁸.

黄 钟	大 吕	太 簇	夹 钟	姑 洗	仲 吕	蕤 宾	林 钟	夷 则	南 吕	无 射	应 钟
C <i>Do</i>	C [#] <i>Do</i> [#]	D <i>Ré</i>	D [#] <i>Ré</i> [#]	E <i>Mi</i>	F <i>Fa</i>	F [#] <i>Fa</i> [#]	G <i>Sol</i>	G [#] <i>Sol</i> [#]	A <i>La</i>	B ^b <i>Si</i> ^b	B <i>Si</i>
yang	yin	yang	yin	yang	yin	yang	yin	yang	yin	yang	yin
yang						yin					

Tabl. 3. Classification du yin et du yang des douze notes dans la théorie musicale de Zhu Zaiyu. Ce dernier a divisé les douze sons en deux parties, le yin et le yang, avec six notes dans chaque partie²⁹⁹.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ ZHU, Zaiyu. 朱载堉, *Lv xue xin shuo*, 律学新说. Pékin, Maison d'Éditions de musique populaire, 1986, p. 80-81.

Zhu Zaiyu regroupe les douze notes du yang et du yin en deux nouveaux ensembles de yang et de yin, de sorte qu'il peut y avoir une opposition yin et yang entre deux notes aléatoires. Deux sens de rotation différents dans le Yi King peuvent établir les lois de la société, d'après Zhu Zaiyu³⁰⁰. Avec cette forme d'auto-désintégration du yin et du yang, ainsi qu'avec les deux modes de rotation différents du Yi King, nous pourrions retrouver des arrangements similaires dans le spectre du Yi King de Xu Yi. Le processus de génération du tempérament égal à douze tons est soutenu par la théorie mathématique ; donc le tempérament égal à vingt-quatre tons utilisés par Xu Yi consiste à utiliser la méthode du tempérament égal avec la valeur de $^{24}\sqrt{2}$. Ce qui prouve que le tempérament égal à vingt-quatre tons dans le Yi King adopté par Xu Yi se fonde entièrement sur la théorie mathématique de la culture taoïste chinoise. Chaque note est produite dans l'alternance du yin et du yang.

La méthode de calcul du tempérament égal est complètement différente de la méthode du tempérament de sanfen sunyi. La quinte du tempérament égal n'est pas un rapport entier. La plupart des musicologues estime que le tempérament égal est artificiel, et que la gamme naturelle et le tempérament de sanfen sunyi constituent une loi naturelle³⁰¹ ; et le musicologue, Li Shuming, 李曙明, pense que cette théorie possède une rationalité évidente. Le concept esthétique de la série harmonique naturelle a toujours été respecté. Tant que la longueur de l'accord entre les notes et la fondamentale n'est pas un rapport entier, tel que $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ etc., le tempérament ne peut pas être considéré comme naturel³⁰², ni comme une évidence.

Bien que la quinte de la gamme tempérée ne soit pas la vraie quinte harmonique du tempérament de sanfen sunyi ni de la gamme naturelle, la gamme tempérée est agréable à l'audition, même si notre oreille est habituée à d'autres tempéraments. Hermann Von Helmholtz, physiologiste allemand, pense que l'analyse initiale de la fréquence est produite dans la cochlée. La sélectivité des cellules ciliées dans la cochlée détermine si les intervalles sont dans une relation de nombre entier et ensuite c'est la relation de résonance entre l'oreille moyenne et l'oreille interne qui va rétablir l'harmonie³⁰³. Par exemple dans la gamme tempérée le rapport entre la quarte et la quinte n'est pas un nombre entier, mais la résonance entre l'oreille moyenne et l'oreille interne l'incorpore dans la norme d'un nombre entier. Ainsi l'oreille simule une relation d'entier pour trouver l'harmonie³⁰⁴.

Si le tempérament égal à vingt-quatre tons adoptés par Xu Yi n'est pas une loi naturelle, est-ce que l'attitude naturaliste de Xu Yi en est altérée ?

³⁰⁰ *Ibid.* p. 84.

³⁰¹ LI, Shuming, 李曙明, « Naturalisme dans la pensée musicale de Zhu Zaiyu, 朱载堉律学思维的自然之理 », *Musicologie chinoise*, n° 4, Pékin, 1991, p. 88-93.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ HELMHOLTZ, Hermann, traduction de ELLIS, Alexander John, *On the sensations of tone : as a physiological basis for the theory of music*, Charleston, Nabu Press, 2010, 606 p.

³⁰⁴ LI, Mei, 李玫, *op. cit.*, p. 41.

Tous les tempéraments reposent sur une loi de calcul mathématique comprise par l'homme, et la loi la plus fondamentale admise comme naturelle est celle de l'octave. De nombreux musicologues l'ont affirmé dans leurs études. Dans tous les intervalles, l'octave est la plus naturelle, la plus harmonieuse et la plus facilement saisie par l'ouïe. Dans la musique primitive, l'octave était déjà largement utilisée³⁰⁵. Le changement de gamme sonore ne se faisait pas initialement dans la modulation, mais le déplacement d'octave, et l'octave était utilisés comme intervalle dans le cadre du tempérament, de l'échelle et de la tonalité.

Sous la domination de la consonance classique, la quinte et la quarte sont considérées comme moins harmonieuses que l'octave, la tierce moins harmonieuse que la quarte. Nous préfabriquons les conditions du cadre de l'octave, en utilisant une méthode de la quinte pour mettre tous les sons résultants en une seule octave³⁰⁶. Cela signifie que les facteurs essentiels de la méthode de la gamme pythagoricienne, du tempérament de sanfen sunyi et de la gamme naturelle peuvent être obtenus dans la colonne harmonique. Cela explique pourquoi la plupart des gens pensent que ces trois tempéraments sont naturels. Mais le sont-ils vraiment ?

En premier examen, la gamme tempérée à l'octave est divisée artificiellement en douze intervalles égaux, ces derniers sont beaucoup moins harmonieux que ceux de la gamme naturelle et de l'accord pythagoricien. Et si nous nous concentrons sur la construction logique harmonique de l'intervalle, nous constatons que nous ne pouvons même pas obtenir l'intervalle d'octave avec les méthodes de l'accord pythagoricien et de la gamme naturelle. Il y a un paradoxe entre la condition préfabriquée de la consonance et le résultat pratique de la consonance. Et pourtant la gamme tempérée qui peut résoudre parfaitement le problème de l'intervalle d'octave est considérée comme un tempérament artificiel. Il semble que la règle de la nature, que l'on a imaginée correcte, ne soit pas forcément une règle pour l'éternité. La fable de Zhuang Tseu sur les contraires et les doutes nous éclaire à ce sujet :

Si tout est un, si tout se réduit à une norme unique, cette norme comprendra simultanément la vérité et l'erreur, tous les contraires : et si les faits dont les hommes parlent sont irréels, la parole humaine n'est donc qu'un vain son, pas plus qu'un caquetage de poule. — Je réponds, non, il n'y a d'erreur dans la norme, que pour les esprits bornés ; oui, les distinctions des disciples de Confucius et de Mei-tzeu ne sont que de vains caquets. — Il n'y a, en réalité, ni vérité ni erreur, ni oui ni non, ni autre distinction quelconque, tout étant un, jusqu'aux contraires. Il n'y a que des aspects divers, lesquels dépendent du point de vue. De mon point de vue, je vois ainsi ; d'un autre point de vue, je verrais autrement. Moi et autrui sont deux positions différentes, qui font juger et parler différemment de ce qui est un. Ainsi parle-t-on de vie et de mort, de possible et d'impossible, de licite et d'illicite. On discute, les uns disant oui, et les autres non. Erreurs d'appréhension subjectives, dues au point de vue. Le Sage, au contraire, commence par éclairer l'objet avec la lumière de sa raison. Il constate d'abord que ceci est cela, que cela est ceci, que tout est un. Il constate

³⁰⁵ HELMHOLTZ, Hermann, *op. cit.*, p. 190.

³⁰⁶ *Ibid.*

ensuite qu'il y a pourtant oui et non, opposition, contraste. Il conclut à la réalité de l'unité, à la non-réalité de la diversité. Son point de vue à lui, c'est un point, d'où ceci et cela, oui et non, paraissent encore non distingués. Ce point est le pivot de la norme. C'est le centre immobile d'une circonférence, sur le contour de laquelle roulent toutes les contingences, les distinctions et les individualités ; d'où l'on ne voit qu'un infini, qui n'est ni ceci ni cela, ni oui ni non. *Tout voir, dans l'unité primordiale non encore différenciée, ou d'une distance telle que tout se fonde en un*, voilà la vraie intelligence. — Les sophistes se trompent, en cherchant à y arriver par des arguments positifs et négatifs, par voie d'analyse ou de synthèse. Ils n'aboutissent qu'à des manières de voir subjectives, lesquelles, additionnées, forment l'opinion, passent pour des principes. Comme un sentier est formé par les pas multipliés des passants, ainsi les choses finissent par être qualifiées d'après ce que beaucoup en ont dit. C'est ainsi, dit-on, parce que c'est ainsi ; c'est un principe. Ce n'est pas ainsi, dit-on, parce que ce n'est pas ainsi ; c'est un principe. En est-il vraiment ainsi dans la réalité ? Pas du tout. Envisagées dans la norme, une paille et une poutre, un laideron et une beauté, tous les contraires sont un. La prospérité et la ruine, les états successifs, ne sont que des phases ; tout est un. Mais ceci, les grands esprits seuls sont aptes à le comprendre. Ne nous occupons pas de distinguer, mais voyons tout dans l'unité de la norme. Ne discutons pas pour l'emporter, mais employons, avec autrui, le procédé de l'éleveur de singes. Cet homme dit aux singes qu'il élevait : je vous donnerai trois tarots le matin, et quatre le soir. Les singes furent tous mécontents. Alors, dit-il, je vous donnerai quatre tarots le matin, et trois le soir. Les singes furent tous contents. Avec l'avantage de les avoir contentés, cet homme ne leur donna en définitive par jour, que les sept tarots qu'il leur avait primitivement destinés. Ainsi fait le Sage. Il dit oui ou non, pour le bien de la paix, et reste tranquille au centre de la roue universelle, indifférent au sens dans lequel elle tourne³⁰⁷.

* * *

Le tempérament est un système mathématique de calcul, et non issu de l'instrument vibrant lui-même. Il n'est pas naturel, il est le produit de la pensée humaine. Quel qu'il soit, tempérament naturel ou artificiel, son essence est une sorte de cognition et d'induction du phénomène objectif dans le monde subjectif des êtres humains, plutôt qu'objectif par lui-même. Alors l'adoption par Xu Yi du tempérament égal à vingt-quatre tons peut être considérée comme une attitude naturaliste.

Dans l'histoire de la musique, nous pouvons supposer que les humains ont d'abord sélectionné des sons représentatifs parmi des milliers, en fonction de leurs caractéristiques vocales physiologiques et leurs habitudes auditives. Puis pour fixer ces sons musicaux sur un instrument, ils ont tenté d'utiliser des méthodes de mesure pour résumer ces sons. De ce fait, le tempérament ne devient qu'un moyen pour figurer les habitudes esthétiques auditives des êtres humains. Mais comme cette habitude esthétique se montre sous une forme mathématique

³⁰⁷ ZHUANG, Tseu, « Harmonie universelle », *op. cit.*, p. 218-219. Traduction de WIEGER, Léon.

objective et régulière, nous finissons inconsciemment par penser que le tempérament lui-même est régi par une loi objective, et nous oublions les facteurs subjectifs tels que l'ouïe.

Parce que les trois tempéraments de la musique traditionnelle chinoise existent en même temps depuis longtemps, le phénomène du micro-son est produit objectivement. L'éducation musicale de Xu Yi lui a permis dès son plus jeune âge de reconnaître le micro-son avec acuité. Cette capacité auditive lui a donné une bonne garantie technique plus tard sur le chemin de la composition. Cela fait écho au cours de Murail où elle fut la seule capable de répondre à un test d'écoute, ce qui laissa Murail interdit³⁰⁸.

Dans le contexte de l'étude de la culture musicale chinoise et française, toute esthétique musicale doit être intégrée, et toute esthétique musicale doit être établie sur un tempérament correspondant. La théorie du tempérament égal de Zhu Zaiyu permet d'expliquer la rationalité de la gamme tempérée de vingt-quatre tons et de rassembler l'objectivité mathématique à l'héritage de la théorie du yin et du yang pour Xu Yi. Qu'il s'agisse d'habitudes auditives, de théorie mathématique ou d'héritage culturel, la théorie du tempérament de la gamme tempérée des vingt-quatre tons du Yi King est naturelle pour Xu Yi.

³⁰⁸ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

CHAPITRE 2

HUMANISME ET “AGIR” DANS LA MUSIQUE DE XU YI

*Je souhaite que mes étudiants
apprennent à être humains d’abord.
(Xu Yi³⁰⁹)*

Le naturalisme, de par ses failles face à la compréhension scientifique et son attitude neutre et mouvante, a laissé place à l’humanisme. La notion de naturalisme est inséparable du monde naturel, et ne reconnaît que l’existence de la nature et croit que tous les phénomènes ne peuvent être expliqués que par des causes et des règles naturelles. Le développement des sciences amène à se construire des points de vue contradictoires, tels que naturalisme et rationalisme, naturalisme et humanisme, etc³¹⁰.

³⁰⁹ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l’auteur.

³¹⁰ Cf. LI, Dahua, 李大华, « Analyse de la nature de la philosophie taoïste : du point de vue de la relation entre naturalisme et humanisme, 道家哲学性质的分析：从自然主义和人文主义关系的视角看 », *Recherche philosophique*, n° 6, Pékin, 2008, p. 34.

Introduction : retour à l'humanisme

En Occident, l'humanisme possède trois significations : l'une implique la valeur, la capacité et l'accomplissement de l'existence humaine ; l'autre se réfère à un mouvement culturel et intellectuel de la Renaissance ; et la troisième à l'étude de la nature humaine. Le mouvement humaniste, mouvement culturel et artistique, émerge à la Renaissance avec le poète Pétrarque³¹¹. Xu Yi, dans son œuvre *Le Chant Des Muses*, utilise un poème de Pétrarque. La Renaissance se caractérise par la redécouverte de la littérature antique, la foi en l'homme, et l'intérêt pour toutes les formes de la connaissance, mais aussi dans un rapport nouveau à la nature et à la religion. La conception de l'humanisme n'est pas seulement une pensée, c'est aussi une nouvelle manière de voir le monde qui va influencer les arts et la société tout entière. Le savoir et la connaissance, sous toutes les formes, doivent permettre à l'homme de devenir plus libre, plus tolérant, et de choisir la vie qui lui convient. Il s'émancipe de la religion et acquiert ouverture d'esprit et morale. Avec Protagoras, penseur grec du V^e siècle avant J.C., l'être humain est au centre de tout³¹².

Si l'homme a la possibilité de développer ses facultés propres, alors il peut épanouir librement son humanité, se protégeant de tout ce qui fait obstacle au progrès de l'esprit, et de toute référence surnaturelle. « L'humanisme s'est donné pour mission exclusive d'éclairer et de perpétuer la primauté de l'Homme sur l'individu³¹³ » disait Antoine de Saint-Exupéry. Les idées humanistes sont diffusées dans toute l'Europe, grâce notamment à Gutenberg qui invente l'imprimerie en 1454 et à François I^{er}, grand adepte des arts et de la connaissance³¹⁴.

Nous retrouvons le comportement humaniste chez Xu Yi, dans l'ouverture qu'elle revendique sur le savoir et la connaissance ainsi que dans sa liberté à composer.

La compréhension de l'humanisme dans le taoïsme est plus complexe qu'en Europe. Nous trouvons le terme « humanités » dans la pensée chinoise, dans le livre *Yi Zhuan*, 易传 de la dynastie Zhou :

Les divers phénomènes de rigidité et de mollesse dans la nature sont des phénomènes célestes. Le système social, les coutumes et l'éducation sont le fondement de la vie des gens et sont des phénomènes sociaux et humanistes. En observant les phénomènes célestes, nous pouvons percevoir les changements dans

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.* p. 35.

³¹³ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, 1942, p. 377.

³¹⁴ Parmi les grands auteurs humanistes, citons le philosophe et théologien hollandais Érasme (1466-1536), connu pour son *Éloge de la Folie* de 1511, François Rabelais (1494-1553) grande figure de l'humanisme en France auteur de *Gargantua*, puis Michel de Montaigne (1533-1592) dont *Les Essais* (1580) affirment l'autonomie de la raison, ainsi que le philosophe anglais Thomas More, auteur de *L'Utopie* en 1516, ou encore Machiavel (1469-1527) en Italie qui publie *Le Prince* en 1532.

les séries temporelles. En observant les phénomènes sociaux et humanistes, nous pouvons utiliser l'éducation pour transformer les gens dans le monde³¹⁵.

Puisque Lao Tseu dit que la nature est en fait l'état naturel du comportement humain³¹⁶, la « Nature » de Lao Tseu doit être considérée comme la nature humaine. Tout est réalisation de soi, et conforme aux intérêts fondamentaux de l'homme et à l'idéal de coexistence harmonieuse. Mais observer les conditions de vie des gens, et l'histoire de la société, l'amène à penser que les principes de la nature sont aussi les principes que la société humaine devrait et doit suivre. Ce processus n'a rien à voir avec les activités humaines et les soins humanistes. Cependant, Lao Tseu l'a reconnu. Bien que le processus naturel de ces principes soit un fait fondamental, ce n'est qu'un fait idéal, ou un fait dans un état idéal³¹⁷. Il a découvert que dans le domaine de la vie sociale, il y aurait une situation différente du domaine de la nature :

La voie du ciel est comme l'ouvrier en arcs, qui abaisse ce qui est élevé, et élève ce qui est bas ; qui ôte le superflu, et supplée à ce qui manque.

Le ciel ôte à ceux qui ont du superflu pour aider ceux qui n'ont pas assez.

Il n'en est pas ainsi de l'homme : il ôte à ceux qui n'ont pas assez pour donner à ceux qui ont du superflu.

Quel est celui qui est capable de donner son superflu aux hommes de l'empire. Celui-là seul possède le Tao³¹⁸.

Permettre à la société et aux individus d'être heureux et en harmonie, ceci est un comportement humaniste. Les conflits meurtriers qui se multiplient en Europe au début du XX^e siècle contribuent à dévaloriser ce concept d'humanisme et à remettre en cause le libre arbitre. L'idée que la liberté n'est qu'une illusion alimente la critique de l'humanisme. Il n'est pas anodin que Sigmund Freud étudie à cette époque ce qui peut motiver les humains à se comporter de façon irréfléchie : il élabore au début du XX^e siècle les notions d'inconscient et de névrose (*Malaise dans la civilisation*, 1930).

Des querelles humanisme/antihumanisme vont surgir après la deuxième guerre mondiale, entre les philosophes de l'époque, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre et Michel Foucault qui ne se privera pas de tourner le terme humanisme en dérision. À la fin du siècle, le terme humanisme tend à devenir un lieu commun. S'en suivront d'autres mouvements, transhumaniste, poststructuraliste qui ne seront pas étudiés dans cette thèse.

³¹⁵ « Tuan zhuàn, 彖传 », *Yi Zhuan*, https://so.gushiwen.cn/guwen//bookv_46653FD803893E4FB1C9C8196791A835.aspx. Consulté le 21 juin 2021. NT. Voici le texte original :

分刚上而文柔, 故小利有攸往, 天文也. 文明以止, 人文也. 观乎天文, 以察时变; 观乎人文, 以化成天下.

³¹⁶ Cf. LI, Dahua, 李大华, *op. cit.* p. 34-35.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ LAO, Tseu, « Chapitre LXXVII », *op. cit.*, p. 282-283. Traduction de Stanislas Julien.

En Chine après La Révolution Culturelle, un vent de liberté et de réalisation de soi s'est mis à souffler. Le mot humanisme est alors apparu en Chine ; il est devenu une valeur commune qui se voulait prépondérante dans tous les domaines. Ce concept d'humanisme a également imprégné la musique³¹⁹.

Chez les jeunes compositeurs, dont Xu Yi faisait partie, la théorie de l'humanisme voulait réhabiliter la prescience de la nature humaine et permettre la restauration de la confiance en soi pour donner libre cours à l'expression de nouvelles créations musicales et à l'utilisation des nouvelles technologies. Les jeunes compositeurs ont associé la musique traditionnelle chinoise aux technologies nouvelles ; ils ont également cherché à se faire connaître dans les autres cultures du monde. Il fallait retrouver la capacité de faire des choix personnels et de réaliser l'accomplissement de soi³²⁰.

Xu Yi s'est parfaitement inscrite dans ce mouvement humaniste à la fois par sa philosophie taoïste humaniste mais aussi en s'affirmant dans ses choix musicaux. Elle a adhéré au mouvement des jeunes compositeurs de la Nouvelle Vague³²¹, comme elle l'a elle-même déclaré dans son entretien (*cf.* annexe). Elle a délibérément choisi de créer sa propre musique par la suite, revendiquant des choix très personnels.

2.1. Micro et Macro histoire de l'humanisme dans la musique chinoise

2.1.1. Les œuvres de Xu Yi et les aspirations socio-culturelles de la Chine

Deux périodes très distinctes marquent la création musicale de Xu Yi en fonction de son lieu de vie, qu'il soit en Chine ou en France.

Elle a alterné les séjours entre la France et la Chine puisqu'elle a suivi ses études musicales pour partie en Chine d'abord, en France ensuite. Mais elle est restée un certain temps en Chine avant les années 2000. Elle s'est installée en France par la suite car son mari est français. Elle

³¹⁹ XU, Jinglong, 徐敬龙, *Recherche sur la tendance humaniste de la pensée en Chine dans les années 1980*, 20 世纪 80 年代中国的人道主义思潮研究, Harbin, Université du Heilongjiang, 2016.

³²⁰ WANG, Fuhong, 王福鸿, *Revisiter la recherche sur la musique de la nouvelle vague dans le cadre des réglementations rationalistes occidentales*, 西方理性主义规约下的新潮音乐研究重论, Pékin, Presses du Conservatoire de la Chine, 2015.

³²¹ Nous avons déjà signalé que, dans son autobiographie qui se trouve sur son site personnel, Xu Yi a clairement indiqué qu'elle appartenait à la génération de la Nouvelle Vague. Sur le site du Centre Pompidou, nous pouvons aussi trouver dans le texte « Alors, la Chine ? » que Xu Yi appartient à cette Nouvelle Vague, <https://www.centrepompidou.fr/media/document/31/74/3174185e5db26142e38d1d165071d2a0/normal.pdf>. Consulté le 21 juin 2021.

a fait état de cette période chinoise et de l'influence subie par la société chinoise et les exigences sociales et culturelles de l'époque. Elle reçoit souvent des invitations provenant des écoles de musique ou des groupes musicaux où elle échange avec les élèves et les professeurs. Elle enseigne elle-même au Conservatoire de Shanghai pendant un temps.

Elle finit par recevoir l'agrément officiel de l'Organisation Culturelle Chinoise, qui lui passe un certain nombre de commandes. Xu Yi est une travailleuse infatigable et prolifique. Ses compositions sont acceptées et accueillies avec enthousiasme par ses condisciples qui sont sensibles à sa musique. Sa réputation grandit dans son pays et devient aussi importante que celle qu'elle développera en France par la suite. Elle exprimera combien il lui aura fallu moduler ses créations en fonction des exigences culturelles sans jamais renier ses idées et sa pensée créatrice.

Lors de la commission de musique sino-française, elle commentera l'influence de l'environnement créatif en France. Mais à jamais la pensée fondamentale de Xu Yi sur la création musicale restera d'exprimer son regard sur la vie.

Theodor W. Adorno développe dans son *Introduction à la sociologie de la musique* un concept particulier emprunté à l'industrie pour expliquer les problèmes rencontrés dans ce qu'il nomme la sociologie musicale³²². Ses objets de recherche sont les œuvres musicales et les genres musicaux.

Il emprunte à l'économie les termes de productivité et relations de production pour leur donner un sens musical. Il pense que pour la sociologie de la musique, la tâche la plus importante est d'expliquer et d'analyser le fondement économique de la musique, c'est-à-dire l'élément dans lequel se réalise la relation entre musique et société³²³. Cela concerne d'abord la question de la vie musicale : cela ne fait pas seulement référence à la mesure dans laquelle les motifs économiques ont affecté la musique et quels effets elle a produits, mais également à la manière dont les changements dans les lois économiques et la structure économique ont affecté plus profondément et plus fondamentalement la vie musicale. Par exemple, la question de savoir si l'organisation musicale, la création musicale et l'appréciation de la musique sont affectées par la transformation du capitalisme monopolistique mérite d'être étudiée³²⁴. Les relations de production, d'autre part, incluent l'idéologie économique qui se crée avec la réaction du public à la musique, l'intérêt du public pour la musique et les demandes³²⁵.

³²² ADORNO, Theodor Wiesengrund, Traduit de BARRAS Vincent et de RUSSI Carlo, *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, Genève, Éditions Contrechamps, 10 mars 2010.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *La Dialectique de la raison* 1947, rééd. Paris, Gallimard, 1974, p. 130.

³²⁵ *Ibid.*

Adorno considère que l'industrie culturelle a un effet manipulateur sur les consommateurs. Même si elle n'est ni intentionnelle ni contrôlée, cette manipulation latente exerce un effet sur la société dans son ensemble. C'est ce qu'il nomme interaction entre les consommateurs et les industries culturelles. Pour lui l'influence de l'industrie culturelle sur la société reproduit une stagnation idéologique et empêche les gens d'avoir des idées critiques et d'avoir un effet stabilisateur sur le comportement de l'homme³²⁶.

La création musicale de Xu Yi ne fut pas sous l'influence industrielle, telle qu'Adorno l'a décrite, mais son style musical a clairement raisonné avec le développement idéologique de la société chinoise. Dans l'entretien accordée par Xu Yi³²⁷, elle a insisté sur les compositeurs qui ont eu un grand impact sur son mode musical, notamment les compositeurs occidentaux tels Grisey, Murail, Ligeti par exemple, lors de ses études en France. Toutefois, les premiers de ses maîtres ont été des musiciens et professeurs chinois, et pour elle, il est important de leur rendre hommage. Lin Xinming, 林心铭³²⁸, interprète et professeur d'erhu très connu, est maintenant membre de l'Association des Musiciens de Shanghai, et professeur au Shanghai Music Collège. Il a créé et écrit un grand nombre de matériels d'enseignement pour erhu. Il fut un professeur attentionné pour elle dans son jeune âge³²⁹.

Trois autres professeurs du département de composition du Conservatoire de Shanghai, Gan Bihua, 甘璧华³³⁰, Chen Mingzi, 陈铭志³³¹, et Lu Zaiyi, 陆在易³³², ont tenu une grande place dans les études de Xu Yi et apporté des connaissances précieuses sur la musique contemporaine chinoise, car la source de création de leur musique était enracinée dans la culture musicale chinoise.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

³²⁸ LIN, Xinming, 林心铭, professeur et interprète d'erhu bien connu, est maintenant membre de l'Association des musiciens chinois, membre de l'Association des musiciens de Shanghai, professeur au Shanghai Music College. En 1957, il est admis au Conservatoire de Musique de Shanghai, où il intègre l'école de musique. Il obtient son diplôme avec mention en 1962 et reste à l'école. En 1961, il assiste à la première conférence nationale sur le matériel didactique d'erhu dans les établissements d'enseignement supérieur, et participe à la compilation de la sélection des chansons d'erhu des collèges et universités.

³²⁹ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

³³⁰ GAN, Bihua, 甘璧华, est professeure de composition et de conduite au Conservatoire de Musique de Shanghai. Depuis 1979, elle tient les rênes du Conservatoire de Musique de Shanghai. En 1992, la commission nationale de l'éducation « cours de formation des enseignants de base » - « classes doctorales » et le Conservatoire de Musique de Shanghai ont ouvert un « cours professionnel moderne et acoustique », pour combler le vide de l'époque. Dans les années 1990, elle a été envoyée trois fois par l'état pour étudier dans l'ex-Union Soviétique puis en Russie pour des études et des échanges universitaires.

³³¹ CHEN, Mingzhi, 陈铭志, est diplômé du département de composition du Conservatoire de Musique de Shanghai en 1951. Il a été membre de la sixième, septième et huitième série du Comité Municipal de Shanghai. Ses œuvres incluent la chanson pour piano « *The Prelude and the Fuge 12* », et « *Fuge Song Writing, The Basic Tutorial of Remix Music* » et d'autres « *Remix Inge Small Collection* » qui comprennent quelques œuvres créées par le compositeur dans les années 1950 et 1960. Ils sont tous écrits pour l'erhu.

³³² LU, Zaiyi, 陆在易, est un compositeur célèbre dans la musique chinoise. En 1955, il a été admis au collège affilié au Conservatoire. Il a obtenu son diplôme en 1967 et est resté en charge directement du département universitaire de composition.

En effet ils ont grandi sous la Révolution Culturelle, époque où le développement de l'art, donc de la musique, devait se conformer à la direction politique et culturelle. Les influences occidentales étaient bannies. Dans l'environnement social et la critique du confucianisme traditionnel chinois, seul un petit nombre de musiques traditionnelles chinoises était autorisé. Durant cette période, les deux idéologies sociales de la Chine et de l'Occident montraient de féroces contradictions. Dans les pensées humaines, la divinité, la liberté, les talents, le bonheur, les sentiments, la définition de toutes ces valeurs était très différente entre la Chine et l'Occident³³³.

Ainsi, après la Révolution Culturelle, les intellectuels ont généralement cherché une valeur commune dans l'image de l'humanisme. Leur représentation était que la nature humaine contient logiquement des points communs et qu'elle est déterminée par la nature des êtres humains. L'essence des êtres humains est la communauté de tous les êtres. Donc il n'existe pas de super classe, ou super ethnie, super genre, ou super famille, ou super idéologie. L'humanisme est généralement considéré comme le fondement de l'individu³³⁴.

Après la Révolution Culturelle, dans la marée de la libération idéologique, la notion d'humanisme fut utilisée par la communauté théorique comme un outil pour critiquer la Révolution Culturelle sur la destruction des individus, la suppression et l'interdiction de la pensée ou des désirs individuels, le mépris de la dignité et de la valeur humaine³³⁵. Évidemment les professeurs de Xu Yi ont popularisé ce concept d'humanisme dans le processus d'éducation musicale. Ce concept a eu une profonde influence sur la pensée musicale de Xu Yi et son attitude envers la vie.

2.1.2. La poursuite humaniste dans la musique contemporaine de la Chine depuis les années 1980

2.1.2.1. Xu Yi et la musique contemporaine chinoise de 1980 à 2000

a. La controverse humaine sur la musique sérielle

Après la Révolution Culturelle, avec l'humanisme prôné par la Chine, tout semblait possible dans le domaine de l'art et de la musique. Les frontières se sont de nouveau ouvertes, et dans le domaine musical, les jeunes musiciens chinois avaient soif de découvrir la musique

³³³ YU, Cuicui, 于翠翠, *Les changements historiques de l'orientation des valeurs des enseignants depuis la fondation de la République Populaire de Chine*, 建国以来教师的价值观取向的历史变迁, Jinan, Université Normale du Shandong, 2016, 231 p.

³³⁴ *Ibid.* p.91-120.

³³⁵ *Ibid.*

occidentale. La musique sérielle fut accueillie avec enthousiasme, et enseignée aux jeunes musiciens, dont Xu Yi faisait partie. Mais inévitablement, cette musique fut vite rejetée par les traditionnalistes, qui pensaient que les jeunes compositeurs oubliaient bien vite les traditions anciennes, dont les principes taoïstes. Li Zehou, 李泽厚³³⁶ a ainsi déclaré que « l'engouement culturel des années 80 était en fait de remplacer la politique par la culture, et nous avons discuté des questions culturelles avec une grande passion, en se concentrant sur la question de la réforme et de l'ouverture³³⁷ ». Dans les années 1980 les milieux idéologiques ont accompli la tâche qui leur était confiée à l'époque, à savoir de briser la vieille idéologie de la lutte des classes. Il fallait établir un nouveau concept basé sur la nature humaine : « l'humanisme³³⁸ ». L'objectif de la culture sociale était de redonner prescience à la nature humaine et de réaliser la théorie de l'humanisme. Ces décennies ont aussi permis à la musique moderne occidentale de déferler dans le pays et de permettre ainsi aux étudiants de notre pays de continuer d'apprendre, de découvrir, et aussi de dépasser la sombre époque précédente.

En 1980, le compositeur britannique Alexander Goehr³³⁹ vient en Chine pour une intervention d'un mois au Conservatoire Central de Musique. Il consacre beaucoup de temps à développer la musique de douze tons de Schoenberg ainsi que la musique sérielle de Messiaen³⁴⁰. La technique de composition du dodécaphonisme s'est alors imposée comme choix de façon collégiale. Même si, étonnamment, dans l'ensemble des groupes chinois de compositeurs de l'époque, les compositeurs de différents âges, sexes ou groupes ethniques étaient plus ou moins impliqués dans cette technique. La musique sérielle est devenue la technique de choix de la composition à la mode. Goehr soutient alors que le système à douze tons n'est pas une nouveauté³⁴¹. Cette vision historique des douze tons comme produit inévitable du développement de la technologie de la création musicale, non seulement dissipe

³³⁶ LI, Zehou, 李泽厚, philosophe, est actuellement chercheur à l'Institut de philosophie de l'Académie chinoise des sciences sociales. Il est académicien de l'Académie Internationale de Philosophie de Paris, docteur *honoris causa* en sciences humaines du Colorado College et professeur invité dans de nombreuses universités telles que l'Université de Tubingen en Allemagne, l'Université du Michigan et l'Université du Wisconsin. Il poursuit des recherches sur l'histoire de la pensée chinoise moderne, la philosophie et l'esthétique.

³³⁷ XU, Youyu, 徐友渔, « Essor culturel dans les années 80 : la pensée dominante et la sublimation, 80年代文化热：主流思想及其超越 », <https://wenku.baidu.com/view/d29bd860fc4ffe473268ab75.html>, rubrique « Bibliothèque de Baidu ». Consulté le 25 mai 2018.

³³⁸ FAN, Xing, 樊星, « Théorie littéraire contemporaine et esprit humaniste : un aperçu de la tendance humaniste de la pensée en théorie littéraire depuis les années 1980, 当代文论与人文精神：80年代以来文论中的人文主义思潮论纲 », *Revue d'écrivain contemporain*, n° 1, Shenyang, 1995, p. 104-111.

³³⁹ GOEHR, Alexander, est né à Berlin en 1932, fils du chef d'orchestre et compositeur Walter Goehr, élève d'Arnold Schoenberg. Au début de ses 20 ans, il est devenu une figure centrale de la Manchester School des compositeurs britanniques d'après-guerre. En 1955-56, il rejoint la masterclass d'Olivier Messiaen à Paris. Bien qu'au début des années 60 Goehr soit considéré comme un chef de file de l'avant-garde, son attitude oblique vers le modernisme, et vers tout mouvement ou école que ce soit et, est rapidement devenue évidente.

³⁴⁰ Cf. XU, Yuan, 徐源, « Alexander Goehr au Conservatoire central de musique, 亚历山大·葛尔教授在中央音乐学院 », *People's Music*, n° 10, Pékin, 1980, p. 39-41.

³⁴¹ *Ibid.*

largement l'idée fautive de la création des douze tons comme « séparation de l'histoire », mais donne aussi aux compositeurs plus de choix et pas seulement celui-ci³⁴². Il comprend également d'autres nouvelles idées et méthodes de composition.

Bientôt des cours de musique sérielle sont lancés dans plusieurs académies de musique en Chine. Grâce à ce cours, la jeune génération de compositeurs de l'époque s'est vue soutenue pour organiser ses connaissances fragmentaires sur l'écriture de la musique sérielle, qu'elle a pu compléter par un système spécial conçu pour eux.

Xu Yi est l'une de ces jeunes musiciennes. Ce fut son premier contact avec la musique sérielle. Son professeur, Chen Mingzhi, 陈铭志, est l'une des premières personnes à enseigner la musique sérielle en Chine à l'époque ; Xu Yi pense que Chen Mingzhi a eu une profonde influence sur son apprentissage de la musique³⁴³. Dans ses œuvres créées après ses études en France, nous retrouvons des traces de musique sérielle, par exemple dans *Xu Gu* (1984).

Mais certains musiciens restent réfractaires à ce nouveau genre de musique et la vilipendent violemment. Comme Su Xia, 苏夏, professeur au Conservatoire Central de Musique de la Chine, qui publie un article dans le magazine *People's Music* en 1982. Il y écrit que « la musique sérielle n'est qu'un mépris pour la tradition, une musique polluée par l'esprit de libéralisation occidentale de l'art. Ce langage musical n'est qu'un raccourci dans la création ; il ne peut exister dans la voie socialiste de la Chine car la musique moderne occidentale n'est qu'un reflet tortueux de la commercialisation de l'art bourgeois³⁴⁴ ». Il déclare également que la création musicale en Chine doit promouvoir les méthodes créatives du réalisme révolutionnaire et s'adresser aux milliards de chinois ; cette libéralisation bourgeoise de la création artistique occidentale ne peut qu'affecter la jeune génération de compositeurs³⁴⁵.

Son article est un choc pour la communauté musicale. Il déclenche un débat qui durera trois années sur la musique sérielle, et dans un premier temps conduit rapidement à la réfutation de Zheng Yinglie, 郑英烈. Des articles de joute apparaissent les uns après les autres.

D'une certaine façon, ces débats reflètent assez bien les oppositions entre les différents groupes sociaux, et les conflits se comprennent comme des réactions, juste au moment où la Chine s'ouvre au monde extérieur et à la culture musicale occidentale après des années de mouvements politiques difficiles³⁴⁶. On retrouve ces débats aux niveaux politique, artistique,

³⁴² *Ibid.* p. 41

³⁴³ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

³⁴⁴ SU, Xia, « Innovation et exploration, 创新与探索 », *People's Music*, n° 11, Pékin, 1982, p. 8-9.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Quelques articles sur ce débat qui a duré trois ans :

ZHENG, Yinglie, « Le concept de musique sérielle et d'autres - et discuter avec camarade Su Xia, 序列音乐的概念及其他 : 兼与苏夏同志商榷 », *People's Music*, n° 6, Pékin, 1983, p. 14-16.

esthétique et historique. On mesure la place de l'héritage et de l'innovation dans la culture nationale, ce qui implique à la fois la compréhension de la pensée artistique et la connaissance des divers moyens techniques qui lui sont liés, et la relation avec le style national.

Nous pouvons alors comprendre l'impact de ces différents groupes sur la nouvelle vie politique de la Chine et leur attitude envers l'avenir.

Le débat sur la musique sérielle soulève plusieurs questions.

Tout d'abord quels genres de point de vue artistique doivent ou peuvent soutenir les compositeurs ? Deuxièmement le nouveau genre de musique occidentale représenté par la musique sérielle peut-il réellement exister en Chine ? Troisièmement, si les techniques de composition qui sont souvent associées à un style ou à un genre, existent indépendamment du style ou du genre particulier, comment les compositeurs peuvent-ils utiliser ces nouvelles techniques dans leurs propres créations ? Il n'y a pas de réponse tranchée possible, positive ou négative à ces questions, mais elles poussent à réfléchir sur la musique du futur. De quel genre de musique la société a-t-elle besoin ?

C'est à la fin des années 1980 que Xu Yi arrive en France. Certes, elle a obtenu une bourse octroyée par le gouvernement chinois³⁴⁷, mais son départ arrive au bon moment pour quitter les débats et les conflits réactionnels, et son désir d'approfondir ses connaissances au sujet d'une musique qu'elle venait de découvrir s'en trouve amplifié. En France, en plus de comprendre la culture française et d'acquérir des connaissances nouvelles, sa présence a permis de promouvoir la culture et la musique traditionnelles chinoises. La promotion consciente ou inconsciente de Xu Yi était conforme à l'attente de la Chine quant à diffuser la culture chinoise et ses traditions. Le gouvernement chinois a reconnu officiellement les réalisations musicales de Xu Yi, et sa compréhension de la culture taoïste. Puisqu'elle a grandi en Chine, et qu'elle était de culture taoïste, elle devait avoir une compréhension profonde du concept d'une société harmonieuse en Chine. Après les années 1980 la Chine avait besoin de retrouver sa culture après la Révolution Culturelle, mais toujours en accord avec le contexte historique de la culture traditionnelle. La Chine espérait que, par l'intermédiaire de Xu Yi, la société française allait découvrir le nouvel humanisme du pays. Un grand nombre de jeunes compositeurs, comme Xu Yi, ont été envoyés étudier à l'étranger, en Europe et aux États-Unis³⁴⁸. Ce fut un grand bénéfice pour ces jeunes compositeurs, mais aussi pour la Chine.

SU, Xia, « Reparer de l'innovation et de l'exploration et discuter avec le camarade Zheng Yinglie, 再谈创新与探索 : 兼与郑英烈同志商榷 », *People's Music*, n° 9, Pékin, 1983, p. 12-17.

ZHENG, Yinglie, « Reparer du concept de musique sérielle et d'autres - et discuter avec camarade Su Xia, 序列音乐的概念及其他 : 兼与苏夏同志商榷 », *People's Music*, n° 7, Pékin, 1984, p. 23-26.

³⁴⁷ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

³⁴⁸ Lorsque nous parlons des années 1980, nos regards sont souvent tournés uniquement vers les individus, car les pensées personnelles de cette période peuvent en effet s'exprimer librement. Mais cela nous permet de négliger plus facilement les mesures culturelles mises en œuvre au niveau du système national.

b. La culture musicale traditionnelle dans les œuvres des jeunes compositeurs

Les jeunes compositeurs font de gros efforts pour trouver de nouveaux langages musicaux et explorer de nouvelles techniques. Ils se retrouvent lors de conférences annuelles pour échanger leurs idées et partager leurs œuvres. Tout au long des années 1980, ils travaillent très dur pour inventer un langage nouveau, unique, mais conforme à un style national, et leurs efforts sont éloquents³⁴⁹.

En 1985, le Conservatoire de Musique de Wuhan organise la première réunion d'échange des jeunes compositeurs sur leur œuvres. À partir de là, de telles réunions d'échange d'idées ont lieu chaque année. À l'époque, ces jeunes compositeurs étaient appelés « la génération de Nouvelle Vague », et Xu Yi appartenait à ce groupe³⁵⁰. Leur style de travail était complètement différent du style musical auquel les gens étaient habitués. Des œuvres de ces jeunes compositeurs ont suscité une grande controverse. Car s'écarter de la culture traditionnelle étaient devenu leur label. Les compositeurs comme Zhou Jinmin, 周晋民³⁵¹, Liu Jian, 刘健³⁵², Chen Yi, 陈怡³⁵³, Peng Zhimin, 彭志敏³⁵⁴, He Xuntian, 何训田³⁵⁵, Xu Shuya, 许舒亚³⁵⁶, Qu Xiaosong, 瞿小松³⁵⁷, Tan Dun, 谭盾³⁵⁸ etc., ont tous assisté à la réunion³⁵⁹. La plupart d'entre eux sont des collègues de Xu Yi.

³⁴⁹ Cf. Annexe 6.2 : Wang Shenshen.

³⁵⁰ Sur son propre site Web, Xu Yi se range également comme appartenant à la génération de Nouvelle Vague.

³⁵¹ ZHOU, Jinmin, 周晋民, a été admis au département de composition du Conservatoire de Musique de Wuhan en 1977. En 1983, il a obtenu le diplôme de master en théorie de la composition. Au cours de ses études au Conservatoire de Musique de Wuhan, il a remporté de nombreux prix dans des concours de composition professionnelle nationaux et provinciaux, et a participé aux "New Wave Music Works and Academic Exchange Activities" en Chine au milieu des années 1980 avec de nouveaux travaux et articles. En 1986, il a obtenu un doctorat en musicologie à l'Université du Maryland.

³⁵² LIU, Jian, 刘健, est professeur au département de composition du Conservatoire de Musique de Wuhan. En 1978, il a été admis au département de composition du Conservatoire de Musique de Wuhan. Il a été l'une des premières personnes engagées dans la musique électronique de son pays et a créé un précédent pour l'enseignement supérieur de la musique électronique en Chine.

³⁵³ CHEN, Yi, 陈怡, est compositrice. En 1983, elle est diplômée du Conservatoire central de musique de Pékin avec un baccalauréat en composition, puis elle a continué des études de troisième cycle. En 1986, elle a obtenu une maîtrise. En 1986, elle a reçu une bourse pour étudier la composition à l'Université Columbia à New York, États-Unis, et a obtenu son doctorat en 1993. Elle est devenue professeure à l'Université de Hopkins en 1996.

³⁵⁴ PENG, Zhimin, 彭志敏, est président du Conservatoire de Musique de Wuhan. Il a obtenu son diplôme en 1978 et est resté pour enseigner. Il s'est engagé dans l'enseignement et la recherche de la théorie de la composition et de la technologie de la composition, en particulier l'analyse et la recherche méthodologique de nouvelles œuvres de musique occidentale au XX^e siècle.

³⁵⁵ HE, Xuntian, 何训田, est professeur au Conservatoire de Musique de Shanghai, diplômé du département de composition du Conservatoire de Musique du Sichuan en 1982.

³⁵⁶ XU, Shuya, 许舒亚, est professeur de composition au Conservatoire de Musique de Shanghai. En 1983, il est diplômé du département de composition du Conservatoire de Musique de Shanghai et est resté pour enseigner. En 1988, il étudie à l'École Normale de Musique de Paris.

³⁵⁷ QU, Xiaosong, 瞿小松, est un compositeur. Début 1978, il est admis au département de composition du Conservatoire Central de Musique. Il obtient son diplôme en 1983 et y reste professeur. En 1989, il est invité par l'Université de Columbia à étudier aux États-Unis et y séjourne pendant dix ans.

³⁵⁸ TAN, Dun, 谭盾, est un compositeur. En 1986, il part étudier aux États-Unis. Il est à ce jour l'un des compositeurs les plus actifs des États-Unis.

³⁵⁹ Cf. Annexe 6.2 : Wang Shenshen.

Xu Yi n'a pas assisté aux réunions à l'époque, même si elle appartenait à cette génération. Mais elle avait en commun avec eux des points de vue esthétiques sur la culture traditionnelle. Et la plupart d'entre eux ont aussi été choisis pour faire leurs études à l'étranger avec le même but caché de promouvoir la Chine. Caché, dans le sens où il s'agissait d'un comportement inconscient, car, bien que compositeurs, ils pouvaient parfois ne pas se rendre compte que leurs études à l'étranger avaient pour mission de promouvoir la culture chinoise. Par exemple, Xu Yi estime que l'environnement artistique de la Chine est très libre depuis les années 1980³⁶⁰. Elle souligne que son cheminement musical est un choix personnel, mais cela s'explique en partie par le fait que la volonté du pays repose sur Xu Yi. Lorsque l'auteur a communiqué avec d'autres universitaires, ils ont également déclaré que les individus étaient très libres dans les années 1980.

Dans certaines des œuvres de la Nouvelle Vague, bon nombre de techniques ont été utilisées comme moyens de représentations, locales, expérimentales, et spéciales, tandis que l'expression de ces nouvelles œuvres, elle, est universelle, conventionnelle, intégrale et capitale. En effet, bien des œuvres sortent de l'expression tonale et se concentrent sur le rôle du micro-intervalle. Les titres des œuvres ou les descriptions des œuvres sont étroitement liés à la culture traditionnelle chinoise. Ainsi pour exprimer les caractéristiques de la hauteur indéterminée de la chanson originale de *Miao*, Xu Shuya, 许舒亚, dans son quatuor à cordes *Miao Song* 苗歌, utilise la technique du micro-son et la subtile déviation de la hauteur. Bien que ce motif brise le sens traditionnel de l'équilibre, il est plus agressif, plus dynamique, et plus enthousiaste. Le tempérament arbitraire proposé par He Xuntian, 何训田, pousse sa pensée musicale de la certitude vers l'arbitraire, du fini vers l'infini, et ouvre une voie plus large.

Dans le processus d'apprentissage de la musique folklorique, certains jeunes compositeurs se rendent compte que pour créer un langage musical avec des caractéristiques nationales, il est nécessaire d'élargir la gamme.

Cependant, les œuvres de ces compositeurs étaient parfois rejetées à l'époque. Par exemple, Lu Ji, 吕骥, président de l'Association des musiciens chinois à l'époque, croyait que la musique de la Nouvelle Vague était rebelle et que les jeunes compositeurs ne comprenaient pas la culture musicale traditionnelle³⁶¹. Mais Xu Yi nous a confié qu'elle n'était pas critiquée par l'ancienne génération de compositeurs, qui au contraire soutenait ses créations, et que ses professeurs l'encourageaient à explorer ses musiques nouvelles. L'une des caractéristiques exceptionnelles du développement de la musique du monde au XX^e siècle est la grande

³⁶⁰ Cf. Annexe 4.

³⁶¹ « Prendre l'histoire comme un miroir pour discuter de la controverse causée par la musique de Nouvelle Vague, 以史为鉴谈新潮音乐引起的争鸣 », *Recherche musicale*, n° 3, 1988, p. 94-95.

importance accordée à la réalisation du « timbre³⁶² ». Le timbre n'est plus caché derrière le mélodique, le rythmique et l'harmonique, et n'est plus considéré comme un moyen auxiliaire : il occupe une position importante. Cette fonctionnalité est clairement affichée dans les nouvelles œuvres.

De nombreux jeunes compositeurs se consacrent à la recherche et au développement de nouveaux matériaux sonores et les utilisent de façon appropriée pour exprimer certains contenus. Dans la musique traditionnelle chinoise, l'intérêt pour un son unique a attiré l'attention de certains jeunes compositeurs après avoir défini ce que signifiait un son particulier. Bien que la musique n'établisse pas un processus inévitable de démonstration de rationalité, elle incarne les caractéristiques primitives, simples et naturelles³⁶³.

Contrairement à cette recherche de sensibilité, d'irrationalité et de sérénité, d'autres jeunes compositeurs tentent d'exprimer leurs pensées par le biais du super-réalisme, qui leur offre un moyen d'assembler de nouveaux éléments de performance musicale et de contrôler de nouveaux éléments d'une nouvelle manière.

Tout au long des années 1980, la jeune génération de compositeurs a discuté des perspectives de la nouvelle musique. La question était de savoir comment traiter la relation entre l'héritage et l'innovation, entre la tradition nationale et l'esprit Nouvelle Vague de leur époque.

Tout comme la littérature et l'art, la musique n'échappe pas à la recherche fiévreuse des racines culturelles. Émergent alors des sources de la vie ethnique ancienne, de la culture ancienne, mêlées aux traditions de tous les groupes ethniques, comme inspiratrices d'œuvres. Des jeunes compositeurs ne renient pas la tradition, bien au contraire. Le musicologue, Qiao Jianzhong, 乔建中, l'explique dans son article « Quelle est la seule façon de développer la musique contemporaine ? » en 1988³⁶⁴ :

Certaines personnes disent que ces compositeurs ont tout simplement ramassé des techniques que d'autres ont longtemps jetées pour écrire quelques œuvres purement formalistes, et je ne suis pas d'accord avec ce point de vue. Quelles que soient les techniques modernes à l'étranger, puisque nos compositeurs s'y intéressent et ont créé un certain nombre d'œuvres influentes et uniques, par leur propre compréhension et application, ils ont aussi le droit d'exister. À première vue, ils sont en effet anti-traditionnels, mais au plus profond, ils révèlent parfois les nuances traditionnelles. [...] Je voudrais dire que ceux qui sont proches

³⁶² Cf. Annexe 6. Entretien avec les compositeurs.

³⁶³ WANG, Shenshen, 汪申申, LIU, Jian, 刘健, ZHOU, Jinmin, 周晋民, « La nouvelle ère appelle à la nouvelle musique: un résumé de la conférence d'échange des nouvelles œuvres des jeunes compositeurs, 新的时代呼唤着新的音乐: 青年作曲家新作交流会综述 », *People's Music*, n° 6, Pékin, 1986, p. 3-7.

³⁶⁴ QIAO, Jianzhong, 乔建中, « Quelle est la seule façon de développer la musique contemporaine : penser à l'art musical pour suivre fermement la voie socialiste de la Chine de Lu Ji, 什么是发展当代音乐的必由之路: 由吕骥同志音乐艺术要坚定走社会主义道路引发的思考 », *Musicology in China*, n° 2, Pékin, 1988, p. 109-117. NT.

de la tradition formelle (tels que les titres à la mode, les mélodies familières) ne sont pas nécessairement de vrais esprits traditionnels. En outre, l'idée et l'intention de la plupart des compositeurs de la Nouvelle Vague étaient de ne pas accorder de valeur au succès rapide, mais de mettre l'accent sur l'expérience et la perspective du compositeur, en matière de vie, d'histoire, et de nature. Certaines nouvelles techniques, une nouvelle utilisation de la langue, sont destinées à mettre en évidence cette expérience³⁶⁵.

Quant à Xu Shuya, il déclare :

Nous sommes tous chinois, notre but ultime est d'exprimer les caractéristiques de la musique de notre nation chinoise, de poursuivre la tradition de la musique nationale. Sans le style national, nos œuvres ne peuvent être différentes des autres créations ethniques, ni rivaliser avec elles. Perdre les racines de sa nation, au mieux, c'est ne devenir qu'un imitateur très techniquement qualifié³⁶⁶.

Mais quelle est réellement la tradition de la musique folklorique ? Yang Qing, 杨青, (cf. l'article de Wang Shenshen ci-dessus cité) également compositeur de la Nouvelle Vague, estime que l'art chinois a plusieurs caractéristiques : il crée une atmosphère éthérée, illusoire, et il évoque une philosophie mystérieuse³⁶⁷, telle la musique taoïste.

Nous retrouvons ces caractéristiques dans certaines œuvres de Xu Yi, comme *Zhiyin*. Le rythme de *Zhiyin* est rubato. Le volume et l'intensité de cette pièce ne sont pas forts. Il y a beaucoup de notes qui ne peuvent être perçues que très légèrement. Cette œuvre applique directement le concept esthétique du guqin à l'interprétation du violoncelle et utilise beaucoup de glissandos. Une fois que les cordes ont vibré, le son est maintenu à un volume très faible, en s'appuyant sur un pétrissage à grande échelle pour obtenir les changements acoustiques de la limite de seuil. Ce genre de corde douce et de glissando sous-entend l'esthétique du guqin. Ici s'exprime le sentiment non violent, éthéré de la musique taoïste, et la suggestion d'une spiritualité.

Zhou Jinmin considère que la musique traditionnelle chinoise est plus intuitive et subtile que logique et rationnelle :

La plupart des jeunes compositeurs croient en l'héritage de leurs ancêtres, et pensent que choisir des thèmes primitifs de la vie des anciens, non seulement exprime le sentiment de pleurer les anciens, mais également perpétue la tradition et la développe pour lui donner une place dans le monde³⁶⁸.

Liu Jian rassure les jeunes compositeurs sur le fait d'abandonner ou pas les méthodes traditionnelles. Pour lui ce ne peut être qu'une impulsion dans le processus créatif et non un but

³⁶⁵ *Ibid.* p. 111.

³⁶⁶ Cf. Annexe 6.2 : Wang Shenshen.

³⁶⁷ WANG, Shenshen, 汪申申, LIU, Jian, 刘健, ZHOU, Jinmin, 周晋民, *op. cit.*

³⁶⁸ Cf. *Ibid.* p. 5.

théorique, et cette impulsion conduit à un nouveau domaine technique, qui est en fait étroitement lié avec l'ancien. L'idéal est de pouvoir naviguer librement entre les domaines traditionnels et modernes de la technologie. Pour atteindre ce niveau il ne faut pas craindre d'explorer le sens des moyens « bizarroïdes » de composition et leur pouvoir « bizarroïde ». Si le compositeur saisit ce pouvoir, alors il peut faire passer sa musique au public, qui à son tour la reçoit et la ressent³⁶⁹.

Xu Shuya pense que pour faire connaître leurs œuvres au monde, ils doivent utiliser une langue universelle que tout le monde peut comprendre. Il n'est pas surprenant de voir apparaître quelques imitations lors de l'apprentissage de techniques étrangères modernes, mais avec la maturité, les jeunes compositeurs perdront ces imitations et produiront leur style propre et unique³⁷⁰. Comme Xu Yi, Xu Shuya est un musicien chinois qui a fait ses études en France. Ils échangent de la musique depuis les années 1980. Ils sont tous désireux d'établir un langage musical commun à travers le monde. Voici une photo des compositeurs de la génération de la Nouvelle Vague, avec lesquels Xu Yi a échangé (Fig. 5).



Fig. 5. Cinq compositeurs de la génération de la Nouvelle Vague à Shanghai. De gauche à droite : Xu Jixing, 徐纪星 ; Xia Liang, 夏凉 ; Xu Yi, 徐仪 ; Han Yong, 韩永 ; Xu Shuya, 许舒亚. Cette photo est issue de l'article de Sun Guozhong, 孙国忠, « Ils explorent et poursuivent : quelques jeunes compositeurs à Shanghai, 他们在探索与追求 : 记上海几位青年作曲家³⁷¹ ».

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ SUN, Guozhong, 孙国忠, « Ils explorent et poursuivent : quelques jeunes compositeurs à Shanghai, 他们在探索与追求 : 记上海几位青年作曲家 », *People's Music*, n° 8, Pékin, 1986, p. 24.

La génération des jeunes compositeurs, dont a fait partie Xu Yi, montre une tendance à intégrer l'essence de la pensée chinoise dans la création de musique nationale et les techniques de composition occidentales. Ils poursuivent la voie de la nationalisation de la création musicale de leurs prédécesseurs, mais sans exclure les technologies nouvelles de composition. De sorte qu'un lien horizontal se forme entre la musique traditionnelle chinoise et la musique moderne chinoise, mais entre la musique moderne chinoise et la musique moderne occidentale le lien se délite.

C'est pourquoi Peng Zhimin conclut son essai ainsi :

Nous devons reconnaître clairement la mission que la création musicale tente d'accomplir ; notre tradition culturelle chinoise a une histoire depuis des milliers d'années ; c'est un riche trésor que nous possédons ; notre monde est un monde moderne de communication horizontale, dans lequel la musique et l'art de toutes les nations sont devenus une part indispensable du trésor de la culture humaine. Par conséquent, pour que la création musicale moderne de notre pays émerge de la forêt artistique de la musique du monde, il est nécessaire de réajuster la structure principale de la relation existante entre les styles, c'est-à-dire entre l'étude de la technologie de composition moderne occidentale et la re-compréhension de la tradition musicale chinoise et d'en faire la théorie actuelle de la création musicale et la pratique de sujets importants³⁷².

À travers leurs démarches, nous retrouvons les techniques des romantiques d'Europe occidentale du XIX^e siècle, mais orientées vers le XX^e siècle. Non seulement ils apprennent les méthodes de composition occidentale du XX^e siècle, mais en gardant une pensée musicale ouverte. Ils sondent également l'esprit de la musique folklorique nationale, simple et naturelle, et font une exploration multi-facettes subtile pour ménager les antagonismes.

Par exemple dans l'œuvre de musique traditionnelle, *Lao Liu Ban* 老六板, le compositeur conçoit avec subtilité une colonne de tonalité de douze tons comme musique traditionnelle chinoise, et en même temps il donne une tonalité multi-tons à chaque instrument de façon indépendante pour minimiser le ton de la musique instrumentale nationale.

Les compositeurs inspectent les nouveaux moyens d'expression des instruments de musique ancienne, à la recherche de ponts entre les instruments folkloriques et la conception de composition moderne, à la fois dans la méthode du jeu et de la fusion des combinaisons d'instruments de musique. Inévitablement leur approche provoque une vive réaction dans la communauté musicale et intellectuelle. Ils sont sommés d'expliquer les lignes directrices de

³⁷² WANG, Shenshen, 汪申申, LIU, Jian, 刘健, ZHOU, Jinmin, 周晋民, « La nouvelle ère appelle à la nouvelle musique : un résumé de la conférence d'échange de nouvelles œuvres des jeunes compositeurs, 新的时代呼唤着新的音乐 : 青年作曲家新作交流会综述 », *People's Music*, n° 6, Pékin, 1986, p. 5.

leurs créations, d'éclaircir leurs fondements esthétiques, philosophiques, etc. ; en général la création musicale est dominée par des facteurs autres que musicaux. Alors il faut connaître la pensée académique du compositeur, le caractère littéraire, le contenu figuratif. Tout le monde commence à se demander ce que le titre de l'œuvre a à voir avec la pensée taoïste, ou ce que le titre de l'œuvre signifie³⁷³.

Souvent les compositeurs ne répondent pas aux questions, qui ne peuvent d'ailleurs pas être expliquées par des mots, car ils estiment que l'utilisation du langage pour expliquer la musique est vulgaire, la musique ayant toujours sa propre beauté. Alors ils interprètent leur musique en essayant de traduire l'esprit national, ou bien en sublimant l'émotion, ou bien en évoquant l'idéologie taoïste, confucéenne ou bouddhiste, sous la forme pure de la musique.

Seul le compositeur a la compréhension de la beauté de la musique, mais c'est très loin de la compréhension sociale et c'est une épreuve pour les jeunes compositeurs³⁷⁴.

Tout en se rebellant contre la « nationalisation » du mixage musique occidentale/mélodie chinoise, ils se doivent de réfléchir en profondeur sur la conscience culturelle de la Chine. Déjà, avant l'arrivée de la Nouvelle Vague, ils avaient étudié sérieusement le fondement idéologique et culturelle de la création musicale. Maintenant il s'agit de trouver un accord entre leurs idées musicales créatrices et la culture traditionnelle chinoise du XX^e siècle³⁷⁵.

Les jeunes, eux, combinent les techniques de composition occidentale du XX^e siècle avec les formes culturelles chinoises à multi-facettes. On en déduit que les jeunes compositeurs poursuivent en fait la « nationalisation » de leurs prédécesseurs.

Ce problème les afflige et leur cause des désaccords, en particulier entre « personnalisation » et « nationalisation ». Ils n'ont pas la même appréciation du concept et ils ne veulent pas être évalués à partir de l'ancienne norme créative. L'accent est mis dorénavant sur la personnalisation de la création artistique, c'est beaucoup plus attrayant pour les jeunes compositeurs. C'est exactement dans cette trajectoire que s'est dirigée Xu Yi, ses créations étant effectivement très personnelles.

En fait, si les conflits de nationalité et d'individualité sont placés dans le contexte de la grande politique chinoise, il s'agit alors d'un conflit entre deux générations de compositeurs sur la façon de diffuser la culture musicale traditionnelle chinoise. Étant donné que la Chine a promu sa culture traditionnelle à l'étranger depuis les années 1980, cela entraînera inévitablement deux problèmes majeurs³⁷⁶. Le premier est de savoir comment comprendre la

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.* p. 6.

³⁷⁶ XING, Shurong, 刑树荣, *Imagination littéraire en contexte politique : étude de la littérature de recherche de racines dans les années 1980*, 政治语境下的文学想象 : 80年代寻根文学再研究, Yanji, Université Yanbian, 2007, p. 14.

culture taoïste. Ce problème a évolué vers la « fièvre culturelle de la recherche des racines³⁷⁷ » à cette époque. La deuxième question est de savoir comment parler aux étrangers de la culture taoïste de la Chine dans une langue qui peut être comprise à l'étranger. Cela devient l'intégration linguistique. L'ancienne génération a insisté pour avoir une compréhension profonde de la culture traditionnelle avant de la transmettre avec précision aux étrangers. La jeune génération estime qu'une langue communicative devrait être établie en premier, afin qu'au moins les étrangers puissent comprendre, puis en apprendre progressivement plus sur la culture traditionnelle.

Ce sont exactement les deux points que Xu Yi veut équilibrer. Jetons un coup d'œil aux travaux de Xu Yi avant d'étudier ceux produits en France dans les années 1980. Les œuvres de cette période sont toutes des œuvres tonales. Peu importe que Xu Yi adopte directement des fragments de musique traditionnelle pour l'adaptation. Mais nous pouvons encore constater que la mélodie change dans le cadre de la gamme pentatonique. Il est donc évident qu'il y a des traces caractéristiques de la musique traditionnelle. Dès son arrivée en France, elle commence à créer de la musique atonale, et un grand nombre de micro-sons rend la mélodie méconnaissable. Elle octroie des titres musicaux liés à la philosophie taoïste, et utilise des instruments de musique traditionnels chinois. Un nombre considérable de chercheurs dans les années 1980 et 1990 donnaient une forme précise à la mélodie, définissant la musique traditionnelle à travers cette forme. Il était alors difficile de relier la musique contemporaine et la musique traditionnelle. Cependant, le taoïsme préconisait « une grande voix dont le son est imperceptible ; une grande image dont on n'aperçoit point la forme³⁷⁸ ». Les théoriciens de la musique chinoise donc doivent saisir plus profondément les caractéristiques de la musique traditionnelle. Quand le Tao de la musique traditionnelle est poursuivi comme valeur de la musique sociale, comment l'humanité doit-elle se répandre ? Cette question signifie qu'au XXI^e siècle, la musique contemporaine chinoise explorera toujours ces deux problématiques.

2.1.2.2. Musique chinoise du XXI^e siècle

Dès le XXI^e siècle, la Chine poursuit ses propres projets de société, tandis que les organisations culturelles chinoises organisent des échanges culturels de façon plus intensive tels que les festivals de musique internationaux. Le retour de Xu Yi dans sa patrie permet à la

³⁷⁷ BERNARD, Marie-Hélène. « Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation R-R-R : Résider-Résonner-Résister », Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours – EHESS, Paris, avril 2011, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670728/document>, p. 6. Consulté le 16 mars 2020.

³⁷⁸ LAO, Tseu, « Chapitre XLI », *op. cit.*, p. 154. Traduction de Stanislas Julien.

Chine d'accepter la culture taoïste traditionnelle que Xu Yi introduit dans ses œuvres. Dès l'année 2002, les œuvres de Xu Yi sont mises en scène en Chine, comme : *Variation sur le thème Y.G.S.D.* en 2002 à Xi'an, province du Shaanxi ; *Écho de la terre profonde* en 2004 à Pékin ; *Voyage intérieur*, en 2004 à Shanghai ; *I+I=3*, en 2004 à Shanghai ; *La Divine* en 2005 à Pékin ; *Tai*, en 2005 à Shanghai etc.³⁷⁹

À cette époque, une nouvelle expression apparaît, dans les domaines politique, économique, et culturel : « le modèle chinois³⁸⁰ ». Le modèle chinois provient d'un ensemble de stratégies de développement et de modèles de gouvernance que la Chine a développés dans un processus de réforme et d'ouverture pour relever les défis de la mondialisation. La Chine ne s'est pas contentée de développer la modernisation générale en son sein, mais s'est intéressée également au développement de l'humain dans le contexte de la mondialisation³⁸¹. Depuis les années 1990, les compositeurs chinois ont revendiqué leur identité culturelle. Avec l'approfondissement de la réforme, et de l'ouverture, la subjectivité du compositeur est élevée à une hauteur absolue.

L'entrée dans le XX^e siècle se matérialise par l'utilisation de la conception interactive des systèmes informatiques des équipements sonores et des instruments acoustiques traditionnels³⁸². Dès la fin des années 1990, le compositeur Liu Jian, 刘健, en tant que représentant de la recherche sur la composition algorithmique, soutient le développement de la musique interactive chinoise³⁸³. En 2004, lors de la Semaine de la Culture Française au Conservatoire de Shanghai, le concert d'échange se fait sur le mode de la haute technologie musicale³⁸⁴. Une agence de musique électronique française, GRAME se joint aux musiciens chinois pour un concert électronique interactif sur la composition de Xu Yi, *Voyage intérieur* (2002) pour flûte, clarinette, piano, percussion, violon, violoncelle et dispositif électronique spatialisé en huit pistes, pièce créée à Lyon en mars 2004. En effet, Xu Yi s'est impliquée très tôt dans l'art de l'interaction sonore : après son œuvre *Huntun* en 1994, elle crée sept œuvres utilisant l'interaction sonore entre les ordinateurs et les instruments de musique. Cette méthode élargit l'exploration de l'espace sonore du compositeur qui peut ainsi obtenir plus de couleurs sonores.

Dès lors, l'esthétique créative de Xu Yi s'éloigne de la théorie musicale traditionnelle. Dans le processus de création, les créateurs de musique contemporaine ne prêtent pas seulement

³⁷⁹ Cf. Annexe 7 : Les œuvres de Xu Yi.

³⁸⁰ GUAN, Shuang, 关爽, YU, Jianxing, 郁建兴, « Gouvernance sociale dirigée par l'État : le modèle de développement de la gouvernance sociale chinoise contemporaine, 国家主导的社会治理:当代中国社会治理的发展模式 », *Journal de l'Institut d'administration de Shanghai*, n° 2, Shanghai, 2012, p. 4.

³⁸¹ *Ibid.* p. 8.

³⁸² LU, Minjie, 陆敏捷, « Exploration du développement de la musique interactive dans l'art des nouveaux médias chinois, 中国新媒体艺术之互动音乐发展初探 », *Journal du Conservatoire de Musique du Sichuan*, n° 1, Chengdu, 2013, p. 123.

³⁸³ *Ibid.* p.124.

³⁸⁴ *Ibid.*

attention au son lui-même dans la composition traditionnelle, mais élargissent également la perception au-delà de l'audition et changent même l'identité du compositeur et du musicien. Les formes d'expression et d'acceptation des œuvres musicales contemporaines se diversifient également de plus en plus³⁸⁵.

Que ce soit pour les compositeurs ou pour les interprètes, ce concert a joué un rôle important dans la musique interactive naissante et a boosté son développement. Alors un grand nombre d'œuvres interactives sont données dans les festivals de musique électronique à Shanghai et à Pékin. Des cours de musique interactive et de composition algorithmique avec MAX/MSP comme outils, sont proposés dans les écoles de musique à travers tout le pays, et les universités déploient de l'enthousiasme pour la recherche et la technologie de la musique interactive. Ces œuvres associent un apprentissage technique à leurs caractéristiques personnelles et donnent un style chinois particulier³⁸⁶.

Les œuvres musicales interactives commencent à apparaître dans des éléments d'imagerie vidéo. Fondé en 2007, le Shanghai Electronic Arts Festival attire des groupes artistiques et des artistes du monde entier dans le domaine de l'art électronique, recouvrant la vidéo, la musique informatique, l'art biologique, le théâtre, la danse, etc., démontrant pleinement l'utilisation de la technologie numérique dans la création artistique.

Xu Yi assume une autre mission importante de la création musicale chinoise contemporaine, qui est d'explorer l'innovation dans la culture musicale traditionnelle chinoise. Xu Yi pense qu'il ne suffit pas d'adapter ou de coller de la musique traditionnelle pour innover. Ce genre de musique manque d'expression profonde des pensées musicales³⁸⁷. La quête de Xu Yi est d'être plus innovante tout en saisissant davantage les caractéristiques de la musique traditionnelle. Et en fait, plus il y a d'innovation, plus la compréhension de la culture traditionnelle est approfondie³⁸⁸. Aujourd'hui, la musique traditionnelle occupe toujours une place dans les universités de musique, mais de façon tellement minime. Et même si le programme traditionnel de musique chinoise n'est pas ignoré, presque toute la place est donnée à la modernité, aux musiques du monde, et une grande part à la musique occidentale³⁸⁹. Le professeur Jia Guoping, 贾国平, directeur de l'Institut de Musicologie, fait remarquer que les cours de musique traditionnelle chinoise ne présentent plus que dix pour cent du total, car

³⁸⁵ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

³⁸⁶ LU, Minjie, 陆敏捷, *op. cit.*, p. 124.

³⁸⁷ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

³⁸⁸ Cf. LU, Minjie, 陆敏捷, *op. cit.*

³⁸⁹ LI, Jiti, 李吉提, « Présentation écrite pour séminaire d'enseignement de la musique folklorique chinoise et formation des compositeurs, 熏陶、比较、综合与提升：在“中国民族音乐教学与作曲人才培养”研讨会上的书面发言 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 4, Pékin, 2017, p. 5.

maintenant ces cours-là et le programme de musique moderne ne suffisent plus³⁹⁰. Cependant, en licence, master ou doctorat, les élèves peuvent, dans des cours optionnels, élargir leurs connaissances en découvrant des instruments de musique traditionnelle chinoise, en regardant des spectacles traditionnels, et en participant à des concours de composition³⁹¹.

Voici une idée de ce que les concours exigent :

- En 2009, pour le prix Palatino, au concours de composition parrainé par le Conservatoire Central de Musique et le Conservatoire de Musique de Tianjin, la charte du concours exige de promouvoir le style national chinois, la diversité de la création et d'être compatible avec l'art, l'innovation et l'ouïe³⁹².
- Au concours de compositeurs du Conservatoire de Wuhan les exigences sont les mêmes, et avec des instruments de musique traditionnels chinois ou des instruments occidentaux³⁹³.

À ce jour, les festivals de musique contemporaine les plus prisés sont : le Festival international de musique électronique de Pékin, le Festival international de musique électronique de Shanghai, le Festival de nouvelle musique internationale de Wuhan, et le Festival de Pékin. Ces festivals ont un certain attrait avec leurs caractéristiques régionales, et jouent un rôle actif dans la promotion du développement global de la musique chinoise moderne. Depuis 2004, chaque festival de musique prend un thème distinct, et dans l'orientation conceptuelle et esthétique du festival, le thème représente la forme et le contenu du développement de la musique moderne chinoise. Depuis 2002, Xu Yi participe souvent à divers festivals de musique contemporaine en Chine³⁹⁴.

Par exemple, voici les thèmes du Festival international de musique électronique de Pékin³⁹⁵ :

2004 : Musique et technologie font un bel avenir ; 2005 : Mélange ; 2006 : Langage, 2007 : Son et Olympic ; 2008 : Asie, 2009 : Interaction ; 2010 : Diversité ; 2011 : Monde virtuel ; 2012 : Cross over ; 2013 : Innovation ; 2014 : Son et Chine ; 2015 : Illusion ; 2016 : Temps et espace ; 2017 : Audition et vision.

³⁹⁰ Cf. BI, Yixin, 毕乙鑫, WEN, Yonghong, 温永红, « Réflexions, dialogues et perspectives, un résumé du symposium sur l'enseignement de la musique folklorique chinoise et la formation des compositeurs », « 反思·对话·展望'中国民族音乐教学与作曲人才培养'学术研讨会综述 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 3, Pékin, 2017, p. 148.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² « La charte du concours de composition du prix Palatino 2009, 帕拉天奴杯第四届作曲比赛章程及报名表下载 », site « Conservatoire central de musique », <http://zhuanti.ccom.edu.cn/old/2009palatino/zc/200812290003.html>. Consulté le 20 juin 2018.

³⁹³ « Règlement du concours de composition musicale du Conservatoire de Wuhan en 2012, 2012 年武汉音乐学院作曲比赛章程 », site Sina, http://blog.sina.com.cn/s/blog_4c5fd527010100w_n.html. Consulté le 20 juin 2018.

³⁹⁴ Cf. Annexe 7. Catalogue des œuvres.

³⁹⁵ WANG, Hefei, 王鹤霏, « La voie de l'exploration et de l'innovation : Le modèle chinois et la poursuite conceptuelle du Festival international de musique électronique de Pékin, 探索与创新之道--北京国际电子音乐节的“中国模式”与理念追求 », *Diffusion de la musique*, n° 3, Pékin, 2013, p. 38-44.

Xu Yi n'a participé à aucun de ces festivals, sauf à celui de 2019. Mais nous pouvons trouver ces mots thématiques dans la musique de Xu Yi, et certains d'entre eux sont mentionnés à chaque fois par Xu Yi. Cela montre que les œuvres de Xu Yi ont complètement intégré l'esthétique et la technologie chinoises et occidentales. Comme Xu Yi le déclare : « En 2004, Li Shuqin, 李淑琴, le musicologue du Conservatoire Central, pense que ma musique absorbe l'essence de la musique traditionnelle chinoise³⁹⁶ ». Si la musique contemporaine chinoise se veut superficielle, elle doit être enracinée dans une profonde confiance en soi culturelle, et en même temps, elle doit insister sur des traditions innovantes³⁹⁷. L'application mixte des dernières techniques de création musicale au XX^e siècle et même au XXI^e siècle est également devenue une tendance. Le musicologue Xu Zhibo, 徐志博, estime que la culture occidentale a toujours été importée en Chine depuis plus de cent ans. Dans le contexte culturel diversifié d'aujourd'hui, la Chine promeut l'innovation et l'exportation culturelles³⁹⁸. L'attitude de la Chine envers la diversité culturelle est telle que décrite dans les poèmes de Lin Zexu, 林则徐, sous la dynastie Qing, empreints de sages paroles taoïstes :

La mer peut contenir des centaines de rivières, et elle est très grande en raison de sa capacité et de sa tolérance. La raison pour laquelle la falaise peut se tenir debout est qu'elle n'a pas de désir excessif et ne penche pas vers l'angle de déversement³⁹⁹.

Au cours des dix dernières années, la création musicale interactive connaît une certaine croissance en Chine. Certaines caractéristiques communes apparaissent dans les œuvres⁴⁰⁰ : la focalisation du thème de l'œuvre sur l'expression de la culture traditionnelle chinoise ; l'interaction des acteurs et des images vidéo ; l'utilisation d'autres appareils pour réaliser l'interaction, comme la plate-forme MAX/MSP/JITTER ; le déplacement du mode unique de l'art sonore vers l'art de la fusion multimédia.

Toute forme d'art, issue de quelque part dans le monde, naît avec un certain caractère national et des caractéristiques culturelles. Il en est de même en Chine. Tout en acceptant les nouveaux moyens créatifs et technologiques, la musique interactive chinoise continue de

³⁹⁶ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

³⁹⁷ Cf. XU, Zhibo, 徐志博, « Sur la théorie de la création musicale contemporaine chinoise, 中国当代音乐创作理论刍议 », *Musicologie chinoise*, n° 2, Pékin, 2020, p. 19-26.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 23.

³⁹⁹ LIN, Zexu, 林则徐, https://www.gushiwen.cn/GuShiWen_8b5f229689.aspx. Consulté le 21 juin 2021. NT. Voici le texte original : 海纳百川, 有容乃大 ; 壁立千仞, 无欲则刚.

⁴⁰⁰ LU, Minjie, 陆敏捷, « Exploration du développement de la musique interactive dans l'art des nouveaux médias chinois, 中国新媒体艺术之互动音乐发展初探 », *Journal du Conservatoire de Musique du Sichuan*, n° 1, Chengdu, 2013, p. 123.

perpétuer l'esprit national en essayant d'intégrer les thèmes musicaux liés à la culture traditionnelle dans cette nouvelle forme d'art médiatique⁴⁰¹.

Les œuvres de musique électronique reflètent la culture traditionnelle chinoise de deux façons : soit en utilisant les instruments de musique traditionnelle chinoise comme des objets interactifs, soit comme sources de matériel sonore⁴⁰². Presque toutes les œuvres de Xu Yi ont ces deux caractéristiques. Et même si certaines œuvres de Xu Yi n'utilisent que des instruments occidentaux, nous y voyons encore les caractéristiques de la musique traditionnelle chinoise. Par exemple, l'utilisation de techniques d'interprétation de la musique traditionnelle chinoise, comme les cordes du violoncelle qui sont frappées à la main dans *Zhiyin* (2010) n'est pas une technique courante dans la musique classique occidentale. Mais ce genre de technique de jeu se retrouve souvent avec l'instrument chinois guzheng.

D'après Wang Hefei, 王鹤霏, le processus de développement artistique est un processus d'effacement constant de l'ancien tissu, au profit d'un nouveau⁴⁰³. L'art du XXI^e siècle tend vers l'intégration et son principal problème est l'évolution du langage artistique. La difficulté est de trouver et créer une nouvelle direction artistique à travers les différents domaines constamment intégrés ou infiltrés grâce aux plates-formes scientifiques et technologiques, et d'exposer l'idée d'une vaste intégration⁴⁰⁴. Bien que la forme externe de la musique électronique interactive soit en constante évolution, la composition technique dans le processus d'interaction numérique obéit à certaines lois. Selon les idées musicales de Marcelo Mortensen Wanderley⁴⁰⁵ du Canada, et de Nicole Orio⁴⁰⁶ d'Italie : « L'interaction la plus significative dans la musique, est la manipulation d'un instrument par le musicien, une fois que l'ordinateur est traité comme un instrument⁴⁰⁷ ».

Face à un objet de recherche aussi complexe, de nombreux experts et chercheurs, ont analysé et déconstruit la structure du système de musique électronique interactive. La musique électronique interactive intègre constamment une variété de médias d'art, générant un sens

⁴⁰¹ *Ibid.* p. 123-127.

⁴⁰² *Ibid.* p. 125.

⁴⁰³ WANG, Hefei, 王鹤霏, « Exploration et innovation : sur le modèle chinois et la poursuite conceptuelle du Festival international de musique électronique de Pékin, 探索与创新 :论北京国际电子音乐节的中国模式与理念追求 », Pékin, *Conservatoire Central de Musique*, 2012, 42 p.

⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 29.

⁴⁰⁵ WANDERLEY, Marcelo Mortensen, est titulaire d'un doctorat, diplômé de l'Université Paris VI en acoustique, traitement du signal et informatique appliquée à la musique. Ses recherches interdisciplinaires portent sur le développement de nouvelles interfaces pour la performance musicale. Il est l'auteur et le co-auteur de plusieurs dizaines de publications scientifiques et technologiques sur NIME, y compris le développement de bases de données ouvertes sur les technologies de capteurs et d'actionneurs pour des applications musicales - le projet SensorWiki.org.

⁴⁰⁶ ORIO, Nicole, est docteur en génie informatique. Elle est professeure d'Université du département du patrimoine culturel : Archéologie et histoire de l'art, du cinéma et de la musique DBC.

⁴⁰⁷ WANDERLEY, Marcelo Mortensen, ORIO, Nicola, « Evaluation of Input Devices for Musical Expression : Borrowing Tools from HCI », *Computer Music Journal*, vol. 26, n° 3, Cambridge, 2002, p. 62-76.

élevé de l'esthétique, mais aussi des incertitudes sur la forme. C'est ainsi que Xu Yi a intégré, dans certaines de ses œuvres, poésie, chœurs, calligraphie, vidéo, chorégraphie, comme dans *Tempête sur l'Asie* (2001), *La Divine* (2003-2004), *Résonance végétale* (2017) et d'autres. Son développement est conduit par la variété émergente de la logique multi-informatique, les méthodes de conception, les moyens contrôlables, les relations avec les médias et les formes de présentation de scène.

Dans le processus d'utilisation de l'ordinateur pour traiter l'interaction, le comportement humain, le contenu multimédia et l'information de contrôle, sont convertis en formes numériques et traités selon le flux de signaux et la logique de calcul connus par le compositeur⁴⁰⁸. Parce que ce processus est basé sur l'action de contrôle en temps réel, il provoque un degré élevé d'incertitude, c'est ce qui caractérise le processus de présentation de : « l'interaction homme-ordinateur⁴⁰⁹ ».

Les œuvres de Xu Yi possèdent ce caractère d'incertitude, qui est de réduire le contrôle du compositeur sur l'exécution musicale. Par exemple, certaines œuvres de Xu Yi ont beaucoup d'instructions textuelles. Dans *Métamorphose du Serpent blanc*, un langage descriptif est utilisé pour indiquer l'exécution de l'œuvre (Ex. 2) et augmenter ainsi la composante d'improvisation dans la performance du musicien. La réduction par le compositeur du contrôle de l'interprétation musicale signifie que le corps principal de la relation avec les médias sonores a changé. La croisière de l'identité du sujet créatif affectera inévitablement la génération de concepts créatifs et la formation de modes de pensée.

⁴⁰⁸ FAN, Ling, 范翎, « Analyse de la composition de la musique électronique interactive, 交互式电子音乐的构成解析 », *Entertainment Technology*, n° 12, Pékin, 2017, p. 45-48.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

Ex. 2. Xu Yi, *Métamorphose du Serpent blanc*, 2018-2019, mes. 215-216. Manuscrit de Xu Yi.

Cette liberté de s'exprimer est un concept humaniste. Les compositeurs se permettent également d'impliquer le public, brouillant ainsi la relation entre compositeur, interprète, public.

La musique de Xu Yi contient de telles caractéristiques. Dans la scène musicale rituelle bouddhiste de *Métamorphose du Serpent blanc*, les interprètes entourent le public par l'arrière et entrent sur scène. Au cours de ce type de cérémonie, le bruit que le public produit de manière aléatoire est également devenu une partie de la performance, et ce genre de bruit renforce le sens cérémoniel de la solennité.

De plus, Xu Yi participe souvent à ses propres spectacles musicaux. Dans l'opéra *Métaphore du serpent blanc*, Xu Yi utilise le contrôle du son de l'ordinateur en temps réel pour lire la narration. Elle est à la fois compositrice et interprète.

Dans certaines musiques hautement interactives, l'interprète, le public et le compositeur ont tous, les deux identités de créateur et de public en même temps. D'un autre côté, peut-être, le compositeur met aussi la relation entre les trois sur un pied d'égalité. La relation entre le compositeur et le public n'est plus antagoniste, car ils sont tous participants à l'exécution musicale. C'est une référence aux soins humanistes aux yeux de la famille⁴¹⁰. Comme nous a confié Xu Yi : le comportement entre le compositeur et le public sera réinjecté dans l'interprétation en temps réel de la musique. Le compositeur et le public sont comme le yin et

⁴¹⁰ Cf. Annexe 6. Entretien avec des compositeurs et musicologues.

le yang, se confondant et se transformant. Dans cette relation de fusion yin-yang, la musique produit quelque chose de semblable à la vie⁴¹¹.

Pour le musicologue et philosophe Cai Zhongde, 蔡仲德, les gens sont les créateurs, et les maîtres de la culture. Donc c'est à eux que doit s'adresser la culture, c'est le but de la culture. Dans le monde de la musique aussi, les gens explorent et aident à la transformation de l'esthétique musicale de pré-moderne à moderne, jusqu'à la création libre et consciente d'une musique chinoise qui devienne l'âme de la langue chinoise moderne⁴¹².

Le musicologue Han Zhong'en, 韩钟恩, dit que le paysage global de la musique contemporaine doit être atteint dans une large mesure par la trajectoire idéologique de l'histoire et les normes de la convention humaine. La conscience humaniste dans le développement de la création musicale chinoise fait partie de la conscience culturelle chinoise⁴¹³. Voyant que depuis la fin du XX^e siècle et jusqu'à présent s'est développée la période d'expansion de la « conscience humaniste » dans la création actuelle, la « conscience humaniste » et les œuvres musicales ont formé un haut degré d'intégration, au point que les caractéristiques de « l'humanisme » sont plus élevées que les œuvres elles-mêmes. La création nationale contemporaine de musique de chambre a la même conscience humaniste, sa performance se reflète dans de nombreux aspects, son contenu de performance et sa forme se sont également diversifiés⁴¹⁴.

Le musicologue Wang Anguo, 王安国, a publié un article sur « la valeur sociale des œuvres musicales modernes en Chine et la culture des jeunes compositeurs » en 2007. Il a évoqué la direction du développement de la musique chinoise contemporaine, et de la nécessité pour les compositeurs chinois d'écrire de la musique comme des poèmes anciens, avec un sentiment humaniste. Il pense qu'en tant qu'élite de la musique et de la culture contemporaine, les jeunes compositeurs ne possèdent pas assez de sentiments vigoureux et gracieux des hommes lettrés et raffinés de la Chine ancienne⁴¹⁵.

⁴¹¹ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁴¹² CAI, Zhongde, 蔡仲德, *Pensée humaniste de la musique et de la culture*, 音乐与文化的人本主义思考, Guangzhou, Maison d'Éditions populaire du Guangdong, 1999, 362 p.

⁴¹³ HAN, Zhong'en, 韩钟恩, « Convention sur l'illusion idéologique et l'humanité : les problèmes actuels et diachroniques de la culture musicale contemporaine, 意识形态假象与人文约定 : 关于当代音乐文化的历时性与当下性问题 », dans *Esthétique musicale*, The Commercial Press, 1997, p. 247.

⁴¹⁴ Cf. HAN, Zhong'en, 韩钟恩, « Normes historiques de mise en scène : à travers la logique du développement de la musique chinoise au XX^e siècle, 何以驱动, 并之所以断代 : 通过 20 世纪中国音乐发展逻辑 », *Journal du Conservatoire de Musique du Sichuan*, n° 1, Chengdu, 2002, p. 17-30.

⁴¹⁵ WANG, Anguo, 王安国, « La valeur sociale des œuvres musicales modernes en Chine et la culture des jeunes compositeurs, 我国现代音乐作品的社会价值及青年作曲家的培养 », *People's Music*, n° 1, Pékin, 2007, p. 18-21.

Les deux mots « vigoureux, 风骨⁴¹⁶ » et « gracieux, 优雅⁴¹⁷ » reflètent les catégories esthétiques les plus couramment mentionnées dans la culture et l'art chinois. Ces deux mots ont d'abord été utilisés pour le jugement éthique des êtres humains, puis pour commenter l'art. Ce principe de caractérisation entré dans le domaine de la poésie, s'intègre au concept moral unique de la Chine, qui constitue la préférence esthétique unique de la culture chinoise. Il y a un attrait moral dans l'esthétique formelle, et dans l'appel moral il y a un mélange de bienveillance, modéré comme le principe le plus élevé qui est ordonné, mais largement étudié⁴¹⁸.

Cet esprit humaniste de développement, est adapté aux besoins du développement de l'environnement social national de la Chine. Dans le même temps, sur la base du développement de la culture traditionnelle chinoise, la nouvelle génération de compositeurs veut partager ses idées artistiques avec la communauté internationale, mais pour cela, elle doit utiliser un langage artistique que la communauté internationale peut comprendre.

Conclusion

Depuis les années 1980, les compositeurs chinois dont Xu Yi fait partie, ont appris des techniques de composition occidentale, mais ils ont aussi essayé tout ce qu'ils pouvaient pour intégrer les techniques de composition occidentale dans la culture musicale chinoise. Ils ont alors été considérés comme des traîtres à leur culture traditionnelle. Cependant, Il y a une certaine distance entre le style de la Nouvelle Vague et l'esthétique sociale. Donc, dans leur controverse, ils ont commencé à réfléchir à la façon de promouvoir cette forme d'art auprès du peuple, et à la façon de rendre l'innovation musicale plus étroitement combinée avec les conditions nationales de la Chine et l'esprit de l'époque. Ainsi, ils pensent qu'il faut respecter un nouveau retour à la tradition. Xu Yi insiste sur le fait que le retour à la tradition ne consiste pas à prendre des mesures superficielles, telles que l'adaptation d'une certaine musique traditionnelle ou le collage direct de fragments de musique traditionnelle. La musique traditionnelle devrait être incarnée à un niveau plus profond de la poésie où nous ne pouvons pas la détecter facilement. Ce n'est qu'en recherchant les caractéristiques de la musique

⁴¹⁶ Dans la pensée taoïste, vigoureux décrit une personne qui a l'air mince et faible à l'extérieur, mais forte l'intérieure, et son esprit est très indulgent.

⁴¹⁷ Dans la culture taoïste, gracieux décrit la capacité d'une personne à rester silencieuse à tout moment, atteignant le royaume spirituel de la douceur.

⁴¹⁸ Le théoricien littéraire des dynasties du Sud, Liu Xie, les a utilisés dans son livre *Wen Xin Diao Long*, 文心雕龙, comme concept esthétique de base et terme professionnel pour la théorie de la poésie chinoise. Ces deux mots, en termes d'aspirations humaines et de choix de comportement, d'orientation des valeurs personnelles, sont admirés, soutenus et respectés par les lettrés de chaque dynastie en Chine. - Cf. LIU Xie, 刘勰, *Wen Xin Diao Long*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2012, 580 p.

traditionnelle dans le corps sonore que nous pouvons avoir une compréhension plus profonde de la musique traditionnelle⁴¹⁹.

La poursuite de l'humanisme dans la musique, doit, d'une part, trouver sa propre identité culturelle, et d'autre part, doit diffuser la culture musicale basée sur la musique traditionnelle au monde. Xu Yi fait partie de la génération de la Nouvelle Vague. Elle explore les différentes façons de présenter la culture traditionnelle chinoise avec la technologie de composition occidentale. Il est clair que son chemin d'exploration est compatible avec le chemin de développement de la musique chinoise contemporaine. Sa musique a besoin d'un public, donc sa musique se doit également d'être comprise par le public. De l'édification à l'abandon de la musique sérielle, en explorant de nouveaux moyens de manifester la musique traditionnelle par la musique spectrale, et en passant par la musique électronique interactive qui a émergé au XXI^e siècle, elle a finalement, dans sa quête, formé son propre style de langage musical.

2.2. L'extrapolation du langage musical à travers l'agir et l'humanisme

La pensée taoïste insiste sur le concept de l'inaction⁴²⁰, qui n'est pas pour autant une attitude de passivité, mais le fait d'être en conformité avec le mouvement de la nature, ce qui est un état très idéal. Cependant, lorsque le Tao est utilisé dans la société, cela devient une valeur que les gens recherchent. Cette valeur est la bienveillance et la vertu, qui est le Tao social poursuivi à la fois par le taoïsme et le confucianisme⁴²¹. La Chine espère diffuser la culture traditionnelle à travers Xu Yi, et nous ne pouvons pas compter sur l'inaction taoïste pour la promouvoir. Le Tao ne peut pas être expliqué clairement par le langage, mais si nous voulons comprendre le Tao, nous devons être aidé par le langage pour diffuser le sens de la bienveillance chinoise⁴²². Les musiciens représentés par Xu Yi doivent reformuler certains concepts cognitifs de la musique traditionnelle pour extrapoler le langage de la musique traditionnelle chinoise. Le point de vue de la langue confucéenne promeut une sorte d'agir humaniste. Depuis les années 1980, la société chinoise est un état où coexistent confucianisme et taoïsme, en

⁴¹⁹ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁴²⁰

⁴²¹ Cf. ZHOU, Deyi, 周德义, ZHOU, Yin, 周银, « Un aperçu historique du développement de la culture confucéenne et de la construction d'une communauté d'avenir partagé pour l'humanité à l'ère nouvelle, 儒家文化发展的历史性审视与新时代人类命运共同体构建 », *Journal de l'Université du Hunan*, n° 2, Changsha, 2019, p. 1-7.

⁴²² ZHAO, Yuqiang, 赵玉强, « Pour comprendre le Tao à travers le langage : La logique interne de la philosophie du langage taoïste, 由言观道 : 道家语言哲学的内在逻辑与路向探赜 », *Sciences sociales du Zhejiang*, n° 8, Hangzhou, 2017, p. 107-114.

particulier « l'agir » du confucianisme utilisé pour gouverner la société⁴²³, et il est nécessaire d'utiliser des actes pour répandre le Tao.

2.2.1. La vertu dans la langue confucéenne

La doctrine de Confucius est fondée sur des principes comme la bonne conduite, la sagesse et les relations sociales saines, la vertu la plus fondamentale étant la bienveillance ou Ren 仁 en chinois⁴²⁴. La bienveillance est le noyau du Tao dans la société. Elle signifie la volonté et l'acte de faire du bien. C'est une vertu d'humanité et de mansuétude qui doit se retrouver dans toutes les relations de l'homme : parents, souverains, amis, monde. La piété filiale y est considérée comme le ciment des rapports sociaux et hiérarchiques⁴²⁵.

Le confucianisme attache de l'importance à la valeur de l'homme, au développement moral possible des êtres humains, à leur capacité compassionnelle. La possibilité d'évoluer, d'avoir des initiatives de choix complexes, font des hommes des êtres supérieurs aptes à gérer l'idée de gouvernance⁴²⁶.

Il y a unité de la pensée et de la vie-même, unité du savoir et de la praxis, unité entre la règle morale et la règle humaine. La règle morale représente l'endoctrinement, tandis que la règle humaine n'est autre que la vertu elle-même, qui apporte la sagesse⁴²⁷.

Compte tenu de l'auto-développement du confucianisme, il est nécessaire d'en explorer le langage. La philosophie occidentale, pour éviter la déconstruction, utilise certaines règles herméneutiques. La théorie traditionnelle des connaissances a toujours un cadre de base, c'est-à-dire que la connaissance et le langage ont une certaine vérité objective correspondante⁴²⁸. Du point de vue confucéen, le fait que nous soyons capables d'entrer dans le monde des autres, suppose qu'il existe une certaine relation dynamique entre les êtres dans des mondes différents⁴²⁹. En d'autres termes, le souci du confucianisme est de rendre possible l'extrapolation, la communication et la réflexion, et donc d'acquérir les conditions académiques de légitimité. Par conséquent, le confucianisme met l'accent sur la relation intrinsèque

⁴²³ MA, Delin, 马德邻, *L'orientation des valeurs et la signification contemporaine des pensées harmonieuses du confucianisme et du taoïsme dans la dynastie pré-Qin*, 先秦儒道社会和谐思想的价值取向及其当代意义, Shanghai, Université Normale de Shanghai, 2006, 49 p.

⁴²⁴ Cf. TANG, Junyi, 唐君毅, *Développement de l'esprit humaniste chinois*, 中国人文精神之发展, Guilin, Presses d'Universitaire Normale du Guangxi, 2005, 334 p.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ TANG, Junyi, 唐君毅, *Être vivant et état d'esprit*, 生命存在与心灵境界, *op. cit.*

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Cf. WANG, Yin, 王寅, « Le point de vue de Xunzi sur la vision dialectique de l'expérience entre le langage et la connaissance, 荀子论语言的体验认知辩证观 », *Études de langues étrangères*, n° 5, Harbin, 2006, p. 1-7.

⁴²⁹ MA, Delin, 马德邻, *op. cit.*

d'homogénéité entre l'homme et l'homme, l'homme et la nature, l'homme et le ciel, ce qui est aussi la bienveillance⁴³⁰.

La bienveillance est une relation d'existence dynamique qui rend possible l'extrapolation. Le confucianisme croyait même qu'il pouvait y avoir une possibilité d'empathie mutuelle qui pouvaient conduire au pardon. Nous pouvons dire que la compréhension du pardon est une idée confucéenne d'extrapolation. L'extrapolation peut être utilisé pour la communication entre différents mondes culturels⁴³¹.

2.2.2. L'extrapolation linguistique de Xun Zi

C'est chez le penseur Xun Zi que nous avons trouvé comment extrapoler le langage de la musique d'un point de vue linguistique. Un travail étymologico-musical conduit à une recherche de la signification de la musique d'un point de vue linguistique⁴³². C'est ce qui est intéressant chez Xu Yi car dans ses parties vocales ou orales, elle utilise la particularité des langues, les intonations rythmiques, les sonorités langagières, la prononciation, qu'elle peut transformer en sons.

Xun Zi est un penseur chinois héritier de Confucius (298-235) et influencé par le taoïsme. Son œuvre touche à bien des aspects de la connaissance de son temps ; il a imaginé le premier traité de linguistique dans son livre éponyme : *Xunzi*. Dans le chapitre « Zheng Ming, 正名篇 », il est mentionné qu'il n'y a pas de concordance fixe entre les mots et les choses qu'ils expriment⁴³³. C'est le nom pratique qui est retenu et pas le nom conventionnel qui est inapproprié. Les gens en donnent le contenu d'un commun accord, ce qui est devenu une habitude⁴³⁴. C'est donc l'expression de l'objet qui donne sens au mot. Xun Zi pense qu'il n'y a pas de relation essentielle entre la parole et la sémantique dans la composition du langage. Il n'y a aucune raison d'exprimer le sens du mot avec la voix, ce ne sont que les habitudes sociales, les conventions de société, qui donnent une composante linguistique spécifique⁴³⁵.

Le langage est un outil pour que les gens communiquent les uns avec les autres, expriment leurs sentiments et échangent leurs idées. Toujours dans le même livre, Xun Zi exprime que les sens humains se ressentent, et à partir des mêmes impressions sur les mêmes choses, les humains comparent, classifient, et échangent ainsi leurs idées avec des mots communs. C'est

⁴³⁰ TANG, Junyi, 唐君毅, *Être vivant et état d'esprit*, 生命存在与心灵境界, *op. cit.*

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Xun Zi, « Le chapitre Zheng Ming, 正名篇 », http://www.ziyexing.com/files-5/xunzi/xunzi_22.htm. Consulté le 29 juin 2018.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*

ainsi que les gens peuvent communiquer entre eux en utilisant les mots par convention. D'autre part le cerveau émotionnel peut décrypter les sensations des organes. C'est la communication par les sens, tels que l'oreille qui reconnaît les sons, et les yeux qui reconnaissent les images⁴³⁶.

Comme le croit Xu Yi, la musique doit d'abord être écoutée, et de nombreuses idées peuvent être générées par des sentiments auditifs :

La poésie est une sorte de métaphore, qui exprime le contenu décrit, et qui exprime également la partie qui n'est pas écrite dans le texte, c'est-à-dire la conception artistique. Lorsque vous écrivez tout, il y a beaucoup moins de place pour l'imagination. La musique, c'est laisser les auditeurs avoir diverses idées après avoir entendu le son, c'est ce que je veux. La prononciation et le rythme des poèmes ont inspiré ma création. J'enregistrais la prononciation des poèmes dans différentes langues, puis selon l'enregistrement, je transformais ces sons en hauteur et rythme de la partition musicale⁴³⁷.

Xun Zi dessine le concept selon lequel « le cœur a le sens de la connaissance, 心有徽知⁴³⁸ », à partir de la pensée que les êtres humains ressentent et comprennent tout ce qui vient du monde extérieur. La compréhension émotionnelle est obtenue par les sens, et la compréhension rationnelle grâce au travail du cerveau⁴³⁹. À travers ce concept, Xun Zi veut nous montrer les deux objectifs du langage. D'une part il théorise le langage comme outil de penser, d'autre part il formalise le langage comme outil de communication sociale. D'un point de vue terminologique, le mot outil n'apparaît pas explicitement dans son livre, mais on peut admettre que son interprétation des mots et des phrases veut mettre en exergue le concept du langage comme outil⁴⁴⁰.

Dans le même temps, Xun Zi pense également que les gens devraient, non seulement se fier aux sens pour comprendre le monde, mais aussi se servir de l'analyse rationnelle (l'esprit) pour distinguer les choses⁴⁴¹. Xu Yi nous déclare :

Lorsque vous entendez ma musique, vous ne pouvez pas immédiatement connaître le contenu de tous les sons de ma musique. Je n'aime pas exprimer ma musique de manière superficielle. Tous les sons fondamentaux sont obtenus sous forme de divination avec le Yi King. De nombreux contenus culturels chinois traditionnels dans ma musique ne peuvent pas être facilement entendus et compris⁴⁴².

⁴³⁶ Cf. PENG, Chuanhua, 彭传华, « La position historique de la philosophie linguistique de Xunzi, 荀子语言哲学的历史定位 », *Journal académique du Zhejiang*, n° 6, Hangzhou, 2015, p. 69-78.

⁴³⁷ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ Cf. LIANG, Tao, 梁涛, « Sur la théorie de la nature humaine de Xunzi, 荀子人性论辨正 », *Philosophie chinoise*, n° 5, 2015, Pékin, p. 71-80.

⁴⁴¹ *Ibid.* p. 75

⁴⁴² Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

Gao Xuanyang, philosophe chinois, 高宣扬, pense qu'il est vraiment difficile de maîtriser l'information à travers une accumulation de signaux, c'est par une lecture minutieuse et une analyse verbale que l'on atteint une utilisation esthétique de la langue⁴⁴³.

Ainsi pour comprendre la musique de Xu Yi, nous devons analyser plusieurs fois ses partitions et manuscrits. Si on l'interroge sur sa démarche créative, elle peut parfois répondre, mais elle peut aussi oublier la motivation et le processus créatifs liés à son œuvre. Par exemple, dans le chapitre « La technique de composition spectrale de Xu Yi » de la deuxième partie, nous mentionnons l'oubli de Xu Yi sur le processus créatif de *Le Plein du Vide*. Elle nous a confié tous ses manuscrits sans explication. C'est de notre seule lecture réitérée que nous découvrons les informations propices à l'analyse de sa musique. D'ailleurs elle dit : « tu peux comprendre ma musique comme tu veux⁴⁴⁴ ». Mais interprétation libre ne veut pas dire interprétation infondée.

Xun Zi essaye de clarifier sa théorie en utilisant correctement des noms et des mots les plus précis possibles. Ses mots et ses expressions sont les messagers de sa doctrine, ils peuvent être utilisés pour représenter la chose réelle et pour exprimer la pensée⁴⁴⁵. En ce qui concerne l'interaction dans le monde culturel, l'extrapolation est certainement plus réalisable, plus efficace que la communication. Comment trouver un consensus dans le multiculturalisme ?

C'est toujours un problème à l'heure actuelle. La communication est un procédé de l'argumentation : présenter des faits et des arguments, en débattre, et trouver entre les positions opposées un consensus raisonnable⁴⁴⁶. Mais Confucius a présenté quatre éléments idéaux : la compréhensibilité, la vérité, la légitimité, la sincérité, 名正言顺 ; ceux-ci compliquent l'obtention d'un consensus, de par leur idéalisation. Car tout est différent entre les uns et les autres : les intérêts poursuivis, les normes observées, les points de vue pointus. Il est difficile de faire preuve de sincérité et de s'accorder sur la légitimité. Ce qui peut conduire à un conflit plus important⁴⁴⁷.

La formulation différente des noms des êtres est due à des perspectives cognitives différentes, mais Xun Zi souligne que c'est celui qui a le pouvoir qui décide du sens du mot, 王者制名⁴⁴⁸, le nom doit d'abord être formulé devant le puissant (le roi) qui détient le pouvoir. Donc selon l'idée de Xun Zi, pour parvenir à un consensus, il faut d'abord parler de ce sujet

⁴⁴³ GAO, Xuanyang, 高宣扬, *L'esthétique de l'existence de Foucault*, 福柯的生存美学, Pékin, Presses de l'Université Renmin de Chine, 2015, p. 466.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ Xun Zi, *op. cit.*

⁴⁴⁶ Cf. PU, Zhizhen, 濮之珍, « Pensées linguistiques de Xun zi, 荀子的语言学思想 », *Academic monthly*, n° 11, Shanghai, 1980, p. 77-80.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Cf. ZHOU, Guangqing, 周光庆, « La philosophie linguistique de Xunzi, 荀子语言哲学思想发微 », *Recherche Confucius*, n° 3, Jinan, 2007, p. 45-58.

dans la langue de l'autre, dans une langue compréhensible par l'autre, et réciproquement, c'est donc l'extrapolation. De cette façon les normes de compréhension, légitimité, sincérité et vérité sont susceptibles de fonctionner.

Depuis les années 1920, le système d'éducation musicale de la Chine a été profondément influencé par l'éducation musicale occidentale. Toutes les langues musicales et règles sont basées sur le système musical occidental, et la culture de la musique traditionnelle chinoise est en position de faiblesse. À cette époque, la culture musicale occidentale était en fait celle qui dictait le langage. Ainsi, afin d'améliorer la compréhension occidentale de la musique chinoise, nous ne pouvons promouvoir la musique traditionnelle chinoise que conformément au concept de musique occidentale⁴⁴⁹.

Par exemple, Xu Yi a parlé de combiner le temps des cycles dans la musique traditionnelle chinoise avec le temps linéaire dans la musique occidentale. Elle intrique la perception de l'espace chinois dans la perception du temps en Occident :

Le premier est le temps : dans la musique traditionnelle chinoise, le temps est cyclique, alors que dans la musique occidentale, le temps est linéaire. Par conséquent, la musique occidentale et la musique chinoise sont combinées dans une structure temporelle et deviennent un point où la structure sonore peut communiquer.

Le second est le concept de neuf dimensions du ciel, 九重天 (neuf sphères), qui est le seuil de la perception de l'espace des Chinois. La perception d'espace des Chinois est appliquée à la temporalité de la musique occidentale. Toutes mes œuvres accordent une attention particulière à la notion d'espace⁴⁵⁰.

Nous pouvons constater que certains concepts de musique traditionnelle chinoise sont tous intégrés dans des concepts occidentaux et que la culture traditionnelle chinoise est vue à travers le prisme des concepts occidentaux. Xun Zi a évoqué la rationalité et la légitimité dans la sentence : « le pouvoir définit le sens du langage, 王者制名 » (entendre le pouvoir au sens des décideurs). Sous le nouveau pouvoir, 后王⁴⁵¹, le sens des mots précédemment définis peut être modifié, de sorte que le sens de la langue puisse être davantage étendu⁴⁵². Sur la base du concept d'extrapolation linguistique musicale, la Chine espère ranimer et améliorer le statut de la culture traditionnelle chinoise dans le monde grâce à la participation de Xu Yi et des autres étudiants partis à l'étranger, et faire se côtoyer le langage musical occidental et la culture musicale traditionnelle chinoise, dans le sens d'une meilleure compréhension, d'une meilleure alliance. Ce processus d'évolution consiste donc à utiliser un concept plus précis pour décrire la culture

⁴⁴⁹ QU, Meng, 瞿梦秋, *La signification historique de la musique scolaire et l'éducation esthétique musicale associée*, 学堂乐歌历史意义与相关的音乐审美教育思考, Shanghai, Conservatoire de Musique de Shanghai, 2016, 45 p.

⁴⁵⁰ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁴⁵¹ Cf. ZHOU, Guangqing, 周光庆, *op. cit.* p. 56.

⁴⁵² *Ibid.* p. 57.

musicale chinoise après avoir compris la société chinoise de manière globale. Xun Zi pense que la formulation du langage doit être alliée à un grand nombre de cognitions sociales et culturelles communes après réflexion⁴⁵³. Cela signifie que l'établissement du sens du langage est le résultat de la formulation du puissant ou du seigneur, ou du roi, associée aux différentes cognitions sociales, dans le but d'élargir continuellement le cadre du sens.

Tout comme Xu Yi le croit : « Composer pour composer est stérile. Les musiciens devraient apprendre la religion, la philosophie et d'autres sciences sociales. Car la musique est une forme d'expression qui se réalise après avoir observé l'univers entier⁴⁵⁴. »

Qu'il s'agisse de « Pouvoir précédent » ou de « Pouvoir nouveau, 后王 », la question la plus critique est que le sens du langage doit être extrapolé pour répandre l'humanisme. En tant que participante à la formulation du langage musical, Xu Yi agit dans sa création du langage musical. Par conséquent, les actions de communication supposent une extrapolation. En d'autres termes, l'étape d'extrapolation prime sur l'argumentation ; et sans extrapolation, l'argumentation n'aboutit pas. L'extrapolation linguistique doit avoir une vérité plus universelle. Elle doit étendre artificiellement le sens et la forme des symboles linguistiques ; et dans ce processus d'extension, un échange culturel doit s'opérer entre les deux cultures originelles, pour produire une fusion suffisante et donner un sens universel à la nouvelle langue⁴⁵⁵. Il en va de même pour la musique. La musique chinoise moderne incarne la fusion de la musique multiculturelle qui produit lentement une culture musicale universelle.

Un exemple illustre cette universalité : il s'agit de l'analogie entre les conceptions musicales de Tan Dun et de Xu Yi. Tan Dun (né en 1957) est un compositeur chinois bien connu dans le monde ; sa poétique musicale est elle aussi profondément influencée par la culture taoïste. Il croit que l'intégration culturelle est une tendance majeure et que diverses cultures doivent innover en matière d'intégration⁴⁵⁶, sa pensée se résume sous forme : $1+1=1$. Xu Yi, de son côté estime que la combinaison de différentes cultures forme une autre nouvelle culture, tout en gardant la diversité et les caractéristiques des cultures d'origine⁴⁵⁷. Ainsi, en 2004, Xu Yi crée son œuvre $1+1=3$, interprétée par 8 musiciens (une percussion solo et deux groupes de percussions) de durée 25 minutes. Cette œuvre intègre la plupart des percussions chinoises (cf. *infra* glossaire), occidentales et françaises.

⁴⁵³ Cf. LI, Baojia, 李葆嘉, « La théorie du nom défini par le pouvoir et des conventions de Xunzi, 荀子的王者制名论与约定俗成说 », *Journal de l'Université Normale de Xuzhou*, n° 4, Xuzhou, 1986, p. 87-90.

⁴⁵⁴ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁴⁵⁵ Cf. GUO, Zhikun, 郭志坤, « L'art du langage de Xun Zi, 荀子的语言艺术 », *Journal de la South-Central University for Nationalities*, n° 4, Wuhan, 1986, p. 96-100.

⁴⁵⁶ Cf. ZHANG, Jianguo, 张建国, « Un nouveau concept de création d'opéra $1 + 1 = 1$: De *Qin Shi Huang* pour voir le concept de création d'opéra de Tan Dun 全新的歌剧创作观念 $1+1=1$: 从《秦始皇》看谭盾的歌剧创作理念 », *Musique populaire*, n° 3, Pékin, 2008, p. 23-25.

⁴⁵⁷ LIU, Juanjuan, 刘涓涓, « $1+1=3$: l'œuvre musicale de Xu Yi, lauréate du Prix de Rome des compositeurs résidant en France », *Music work*, n° 1, Pékin, 2012, p. 107-109. NT.

Chaque instrument exécute dans un premier temps quelques mesures de présentation. Puis la musique est répartie de manière transparente entre les instruments de percussion chinois et occidentaux. Un instrument de musique semble dériver d'un autre instrument de musique. Nous ne pouvons pas distinguer les limites de la transformation du timbre entre les instruments, mais il semble que lorsque chaque instrument est joué en tête, nous pouvons distinguer s'il s'agit d'un instrument chinois ou d'un instrument occidental par son timbre. Cependant, à en juger par les caractéristiques sonores de toute la pièce, les timbres des instruments chinois et occidentaux peuvent être bien intégrés. Cette œuvre nous fait penser à l'œuvre de Benjamin Britten *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1946) où le compositeur présentait les caractéristiques de timbre de chaque instrument. Dans $I+I=3$, Xu Yi fait dialoguer les instruments de percussion chinois et occidentaux en préservant les caractéristiques sonores de chacun. La combinaison parfaite des sons des différents instruments dans cette œuvre pourrait être un manuel de combinaisons de sons de percussion. Culturellement parlant, les instruments de musique chinois et occidentaux dans cette œuvre représentent respectivement le yin et le yang, alors cette œuvre nous raconte l'harmonie produite par la fusion du yin et du yang. La nouveauté dans cette œuvre réside d'une part dans sa dimension purement percussive, et qui est très représentative de toutes les œuvres de Xu Yi ; d'autre part dans le fait que Xu Yi utilise pour la première fois une formule mathématique pour nommer son travail : le titre sollicite l'imagination illimitée du public.

Liu Juanjuan, 刘涓涓, collègue de Xu Yi au Conservatoire de Wuhan en Chine, insiste sur la signification du titre de l'œuvre donnée par la compositrice : « Ce n'est pas une formule mathématique, mais une culture intègre une autre culture, et une troisième culture émerge⁴⁵⁸. » Et Liu Juanjuan commente ainsi :

Comme cette œuvre est écrite pour deux orchestres franco-chinois de percussions, deux orchestres jouent des instruments culturels différents qui symbolisent l'intersection, la collision et la communion des deux cultures. Le percussionniste représente le « je », explorant la troisième culture et la personnalité musicale résultant de l'écart entre les opposés et les contraires de l'Orient et de l'Occident, comme les temps anciens et la modernité, l'existence et l'inexistence, et les deux contraires du yin et du yang. Au début, l'écoute de la musique donne aux gens une sensation de ruissellement et de choc, quand on l'écoute avec soin, on sent que les défauts sont des transitions et des traces de sculpture. Cependant, l'ensemble de l'œuvre est plein d'énergie et a une certaine décontraction, c'est de loin la plus représentative du métissage culturel sino-français du concept créatif de Xu Yi. Elle veut une musique universelle⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ *Ibid.* p. 107.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

Bien que leurs modes d'expression soient différents, Tan Dun et Xu Yi ont tous les deux, une vision commune de l'intégration culturelle. S'appuyant sur la culture musicale taoïste, ils utilisent une méthode que chacun peut comprendre pour s'exprimer : c'est l'extrapolation du langage musical. Lorsque le Tao est appliqué dans la société, c'est pour renforcer la responsabilité morale de l'humanité. La nature extensible de l'éthique de la communication, et son utilité sociale sont contenues dans la pensée confucéenne de bienveillance. Ce mécanisme extensible peut s'effectuer grâce au rôle du pardon lui-même, considéré comme processus d'empathie et d'extrapolation.

2.3. L'instant improvisatoire : de la musique traditionnelle à la musique de Xu Yi en passant par Karlheinz Stockhausen et John Cage

Parmi les influences indirectes reçues par Xu Yi, il faut citer Karlheinz Stockhausen et John Cage, qui étaient des artistes cultivant le libre choix, refusant toute forme d'autorité ; leur musique inédite se détachait de toute tradition. Ils se sont intéressés à tout ce qui pouvait produire musique, bruit ou son : les bruits quotidiens, les étoiles, les silences etc. Par exemple, l'œuvre *4'33''* de John Cage est un morceau total de silence dont l'objectif est l'écoute des bruits environnants dans une salle de concert. Pour eux toutes formes de vibration produisaient de la musique.

Stockhausen a redéfini la musique tant dans l'écriture musicale que dans le matériau sonore. Comme John Cage, une partie de sa musique se fonde sur l'aléatoire, voire l'improvisation, donnant de l'importance au hasard.

John Cage portait aussi son attention sur les bruits, les sons ; il utilisait des collages, des juxtapositions, des fragmentations et autres tuilages. John Cage, qui avait été l'élève d'Arnold Schoenberg, voulait briser la logique de composition de son maître, affirmant que tout ce que nous entendons autour de nous est du bruit, alors il s'est proposé de réaliser de la musique à partir du bruit.

Après un traumatisme sentimental, il s'est tourné vers les philosophies orientales, qui vont influencer considérablement sa vie et son œuvre. Alors, se débarrassant de son ego d'artiste il choisit d'expérimenter le hasard en composition, et remet en question la notion de structure musicale. « Ne rien imposer. Laisser être⁴⁶⁰. » Il a souvent fait référence au Taoïsme⁴⁶¹. Outre

⁴⁶⁰ CAGE, John, *Pour les oiseaux*, entretien avec Daniel Charles, 1976, rééd. Paris L'Herne, 2002, p. 104.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 40 *sqq.*

le Zen et le Bouddhisme, il est bien connu que John Cage a utilisé le Yi King, afin de procéder à des opérations de hasard, par exemple dans *Music of Changes* (1951), ou « Musique des transformations ».

Comme eux Xu Yi a développé sa propre idée de création. Dans ses œuvres on retrouve des processus d'improvisation, des collages, des fragmentations et autres. C'est ce que nous allons explorer maintenant.

Nous ne pouvons vraiment spécifier que Cage et Stockhausen soient dans le mouvement de l'agir, si ce n'est dans l'émancipation de leurs créations musicales par rapport à leurs aînés, réalisant chacun à leur façon leur vision du monde. Il s'agit plutôt de l'attitude de Xu Yi, qui se nourrit de leurs styles pour transformer ce qu'elle en a reçu et intégré, et façonner son esthétique musicale. D'une certaine manière, elle se fait leur ambassadrice en diffusant leur musique auprès des compositeurs chinois.

2.3.1. L'improvisation et l'instant dans la musique chinoise chez Xu Yi

Dans son enfance, Xu Yi improvisait souvent sur son erhu, car c'était habituel dans la musique traditionnelle⁴⁶². Entre les influences de la tradition, et celles des compositeurs occidentaux qu'elle admirait, Xu Yi a conservé cette caractéristique que l'on retrouve dans ses œuvres *Qing* (2009) pour l'alto solo, *Le Ciel Brûle* (2010) pour mezzo-soprano et percussion, *Ombre* (2014) pour violon solo, *Bœuf* (2015) pour percussion solo, *Résonance Végétale* (2017) pour l'orchestre cucurbital, vidéo et dispositif électronique spatialisé en multi-pistes, et d'autres.

2.3.1.1. L'improvisation dans la forme momentanée

Le concept structurel de forme momentanée a été proposé par Stockhausen dans les années 50, et il le met en pratique dans sa composition de *Klavierstücke XI* en 1952⁴⁶³. Dans ses recherches Jiang Lei, 姜蕾, explicite ce concept de Stockhausen ainsi : « C'est une sorte de hors-temps, de déroulement ordonné incarné dans un champ de temps désordonné⁴⁶⁴. » ... « Alors il ne suit plus les principes structurels dramatiques de présentation, ascension,

⁴⁶² Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁴⁶³ STOCKHAUSEN, Karlheinz, « how time passes », Vol. 3, *Die Reihe musical journal*, Vienne, 1959, p. 10-40.

⁴⁶⁴ Cf. JIANG, Lei, 姜蕾, « Structure instantanée et *Momente* de Stockhausen, 瞬间结构与斯托克豪森的<瞬间> », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 2, Shanghai, 2013, p. 102- 114.

développement, apogée, objectif final, chaque instant est un centre lié au reste de sa propre existence⁴⁶⁵. » Lambert Dousson nous livre les paroles de Stockhausen lui-même⁴⁶⁶ :

La musique en tant qu'ordre sonore s'adresse à la faculté qu'a l'être humain de percevoir un ordre de sons... Ordre signifie ici la fusion du particulier dans le tout et du différent dans l'unitaire. Les critères de l'ordre sont la richesse de relations et l'absence de contradiction. La mise en ordre a pour but de se rapprocher de l'idée d'un ordre parfait régnant tant au niveau général qu'au niveau particulier. Le fait que l'artisan se représente l'ordre déclenche en lui des principes ordonnateurs. L'acte de se représenter sous-entend une vue de l'unitaire capable de rapporter à lui-même le particulier ⁴⁶⁷.

Xu Yi utilise une approche musicale similaire au concept de temps désordonné de Stockhausen, dans la troisième partie de son œuvre *Qing* (Ex. 3). Elle marque une improvisation de 30 secondes à l'approche de la fin de l'œuvre, mais elle donne la gamme sélective du matériel de jeu, avec des possibilités infinies, ce qui signifie qu'elle garde le contrôle de la direction générale de l'œuvre. Certains matériaux apparaissent dans cette œuvre, comme le son discontinu, le glissando harmonique artificiel dans le cadre de l'intervalle de quarte et de quinte, le son continu long, le pizzicato, le rubato. Tous sont des matériaux musicaux de la cavité sonore⁴⁶⁸.

Voici un extrait de la partition de *Qing* :

Ex. 3. Xu Yi, *Qing*, 2009, coda de la partie de Yuan. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

⁴⁶⁵ JIANG, Lei, 姜蕾, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁶⁶ DOUSSON, Lambert, « Formalisme et ritualité chez Boulez et Stockhausen », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 4, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 85-95.

⁴⁶⁷ *Ibid.* p. 89.

⁴⁶⁸ La notion de la cavité sonore est expliquée en détail dans le chapitre 4 de la deuxième partie. La cavité sonore est l'ensemble des notes et des valeurs temporelles.

Jonathan Kramer, théoricien de la musique américaine, distille les qualités qu'un moment doit posséder. Il pense que la forme momentanée doit posséder d'abord un moment d'immobilité, qui contient une entité stationnaire, telle une continuité sonore harmonique qui traverse l'instant. Il peut prendre la forme de quelques accords, d'une gamme aiguisée dans le domaine des mélodies, ou d'une longueur limitée au sein d'une structure rythmique, ou d'un certain ton dans la réalisation de la musique instrumentale. Ces éléments structurels ont une certaine constante à un moment particulier, et un instant peut contenir n'importe quel nombre, et de multiples caractéristiques structurelles, et quand ces éléments changent soudainement, un nouveau moment commence⁴⁶⁹.

Ensuite le processus doit être réalisé ou accompli dans un délai imparti. En substance, un instant est un processus d'auto-achèvement à partir d'un niveau structurel. Xu Yi exprime le mode d'improvisation de la culture musicale traditionnelle de manière plus saisissable pour les occidentaux.

Dans la musique traditionnelle chinoise, il existe une forme de spectacle de musique impromptue, caractérisée par l'improvisation. Dans la région de Chaozhou, les enseignants sélectionnent différents répertoires pour les élèves, en fonction de leur niveau, et leur demandent une performance d'improvisation. Les élèves doivent maîtriser le contenu de toute la musique, et saisir fermement le cadre mélodique original de la piste sans s'en écarter. Voici des morceaux de prototypes et d'improvisations de la musique traditionnelle *Jing Luo Chun*, 景罗春 (Ex. 4).

The image displays five staves of musical notation in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The notation is as follows:

- Original:** A simple melody consisting of quarter and eighth notes.
- Variation I:** A variation of the original melody, maintaining the same rhythmic structure but with different note values.
- Variation II:** A variation featuring a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes.
- Variation III:** A variation with a similar rhythmic pattern to Variation II but with different note values.
- Variation IV:** A variation with a highly complex rhythmic pattern, featuring many sixteenth and thirty-second notes.

Ex. 4. Le prototype et la variation de la mélodie de la musique traditionnelle *Jing Luo Chun*.

⁴⁶⁹ Cf. KRAMER, Jonathan, « Moment form in Twentieth century Music », *The Musical Quarterly*, n° 2, Oxford, 1978, p. 177-194.

L'une des grandes caractéristiques de la musique traditionnelle chinoise est la transmission impromptue ou l'héritage de l'improvisation, qui se fait par transmission orale⁴⁷⁰. La transmission orale se réfère généralement à des informations sur le spectre, tandis que l'enseignement du cœur plus subtil ne peut s'expliquer. Il s'agit de ressentir et éprouver ce que le maître veut transmettre. Nous retrouvons ici les préceptes du taoïsme, qui prône la transmission dans le silence, par le cœur, plus que dans les paroles, ce qui permet une compréhension approfondie du moment.

Ce n'est qu'en maîtrisant les changements subtils dans le flux de la musique, que la musique peut atteindre l'indicible, et permettre de ressentir le mystérieux Tao. Et au cours du processus d'apprentissage, une mélodie caractéristique similaire à une boucle infinie est produite.

2.3.1.2. L'improvisation dans l'enchaînement

Dans la musique traditionnelle chinoise, l'improvisation dans l'enchaînement est une technique caractérisée par l'enchaînement en boucle, 鱼咬尾, de la fin d'une phrase au début de la phrase suivante, lesquelles sont identiques ou similaires. Chaque phrase peut être un fragment séparé, de sorte que le public ne peut pas distinguer le thème de la mélodie, mais la mélodie est toujours en boucle en arrière-plan et elle peut s'étendre à l'infini⁴⁷¹.

Certains musicologues pensent que c'est une structure musicale, alors que d'autres s'accordent pour dire que c'est comme une méthode de développement mélodique. Le résultat est que le même matériau ou différents matériaux produisent plus de changements dans différents endroits⁴⁷².

La plupart des poèmes chinois anciens utilisaient la méthode de l'enchaînement en boucle. Voici un poème de la dynastie Ming intitulé *Tao hua leng luo*, 桃花冷落.

桃花冷落被风飘, 飘落残花过小桥. (qiao)

桥下金鱼双戏水, 水边小鸟理新毛. (mao)

毛衣未湿黄梅雨, 雨滴江梨分外娇. (jiao)

娇姿常伴垂杨柳, 柳外双飞紫燕高. (gao)

⁴⁷⁰ ZHANG, Chunlei, 张春蕾, « La transformation et la perte de la pensée de la musique folklorique : *La lune au-dessus d'une fontaine* dans la musique folklorique et musique d'art, 民间音乐思维的转变与丢失 : 作为民间音乐与艺术音乐的二泉映月 », *Journal du Conservatoire de Musique de Tianjin, Tianjin*, n° 1, 2017, p. 52-59.

⁴⁷¹ LIAO, Shengjing, 廖胜京, « Les diverses relations logiques dans la mélodie, 旋律中的各种逻辑关系, *Journal du Conservatoire de Musique de Xinghai* », n° 2, Guangzhou, 2006, p. 41-49.

⁴⁷² *Ibid.*

高阁佳人吹玉笛, 笛边鸾线挂丝绦. (tao)
 绦丝玲珑香佛手, 手中有扇望河潮. (chao)
 潮平两岸风帆稳, 稳坐舟中且慢摇. (yao)
 摇入西河天将晚, 晚窗寂寞叹无聊. (liao)
 聊推纱窗观冷落, 落云渺渺被水敲. (qiao)
 敲门借问天台路, 路过西河有断桥, 桥边种碧桃⁴⁷³. (tiao)

Chaque ligne est une grande phrase, et chaque grande phrase peut être divisée en deux petites phrases parallèles. Le dernier mot de la première petite phrase est le même que le premier mot de la deuxième petite phrase. Le dernier mot de la première ligne est le même que le premier mot de la deuxième ligne. Et la rime de chaque grande phrase est la même. C'est une sorte d'extension infinie de l'auto-similarité. Nous n'avons qu'à régler le premier mot, et il peut continuer à s'étendre selon cette loi. Nous retrouvons ici l'esthétique de la musique taoïste, avec la ligne mélodique en boucle qui procure un état mental stable et détendu, poursuivant un sens de beauté sans conflit. L'éternité du Tao peut s'exprimer. Voici un exemple d'enchaînement de musique en boucle dans une partition d'erhu (Ex. 5).



Ex. 5. La musique traditionnelle pour l'erhu *Liu bo qu*, 流波曲. Cette figure est issue de l'article de Wang Jingyuan, 汪静渊⁴⁷⁴.

C'est la musique traditionnelle du Zhejiang et du Jiangsu (région de Xu Yi)⁴⁷⁵. Théoriquement, la mélodie peut s'étendre indéfiniment et peut considérablement augmenter la structure de la musique. Par conséquent, cette méthode d'élargissement de la structure de la musique est devenue une méthode très courante dans la musique traditionnelle chinoise.

⁴⁷³ « Tao hua leng luo, 桃话冷落 », site gushiwen, http://www.gushice.com/article_17284.html. Consulté le 18 juin 2021.

⁴⁷⁴ WANG, Jingyuan, 汪静渊, « Étude sur les méthodes musicales de Yu Yao Wei et Lian Huan Kou dans la musique instrumentale folklorique du Zhejiang, 浙江民间器乐曲中鱼咬尾与连环扣的音乐形态研究 », *Musicologie de la Chine*, n° 4, Pékin, 2013, p. 86.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

Xu Yi utilise ce principe dans son œuvre *Métamorphoses du Serpent Blanc* (2019), conte lyrique en six chants. Cependant, il ne s'agit pas seulement d'un poème chinois, qui lui est imparti, mais elle a collaboré avec une poétesse française, Laure Gauthier, qui lui a composé spécifiquement un poème français avec un enchaînement en boucle pour les besoins de ce conte lyrique sur le modèle des poèmes chinois.

Voici le poème :

L'histoire commence toujours dans l'EAU

Elle essore nos peurs en LANGUE

Et d'ondines plus que le KLANG

Puis l'archive du vide, loin des GRIMM

Le vide est le plein, vois le DÉ

Te jette loin, regarde le NUAGE

Du stratus du conte, du NUAGE

Ne sais plus rien, roman à l'EAU

de rose du lac et : dépierre, DÉ

monte le conte et mite sa LANGUE

pitié pour la pithie : GRIMM ?

Oublie Universal, leur KLANG

Le temps sans histoire est un KLANG

Le blanc du mythe, le NUAGE

Trace de figue, blanc sur fond GRIMM

Puis un poème aggrave l'EAU

Le fond blanc grève la LANGUE

Serpent chanté éboule le DÉ

Émoi, dis-tu, encore au DÉ

Et de la peau mutuelle, le KLANG

Sur le rouleau, écris la LANGUE

Un trait gris depuis le NUAGE

Xu xian soudain te parle de l'EAU

De qi le trait d'encre te GRIME

Transparent d'EAU, dense de LANGUE

N'oublie le KLANG, le chant post GRIMM

Éprouve le DÉ, prouve le NUAGE⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ GAUTHIER, Laure, « Les métamorphoses du serpent blanc », <https://www.laure-gauthier.com/meta-morphoses-serpent-blanc-2020/>. Consulté le 30 juin 2021. Nous pouvons considérer chaque strophe de ce poème comme une phrase.

Ce poème adopte la structure de sextine, et l’auteure, Laure Gauthier, en donne son interprétation :

Je cherche à dynamiser les bienséances qui ont contribué à atténuer le caractère subversif de ces histoires, pour le rendre conforme à leurs sociétés respectives. Qu’elle soit occidentale ou orientale, la réécriture a toujours cherché à « civiliser » la femme-serpent, à la rendre épouse modèle ou mère parfaite. Dans le livret, Dame blanche et sa servante, seront des voix incarnées, portant des émotions les mettant en mouvement, mais elles ne sont pas des « personnages ». Elles restent plastiques, poétiques, voix en réécriture d’elles-mêmes. Ma poésie est une poésie pour voix sans épanchement, sans ancrage psychologique. Chaque voix incarne un tempo de la pensée, déploie des images sonores et picturales⁴⁷⁷.

Laure Gauthier a conçu ce poème en sextine à partir de la magique transformation possible du serpent blanc en apparence humaine. La figure de sextine symbolise un serpent qui tourne (Fig. 6), et chaque strophe est une recombinaison de six rimes, se transformant en un nouvel angle de rime. L’auteure souhaite utiliser les caractéristiques de ce genre de poésie comme métaphore de la transformation de l’héroïne⁴⁷⁸. Voici le schéma de la sextine :

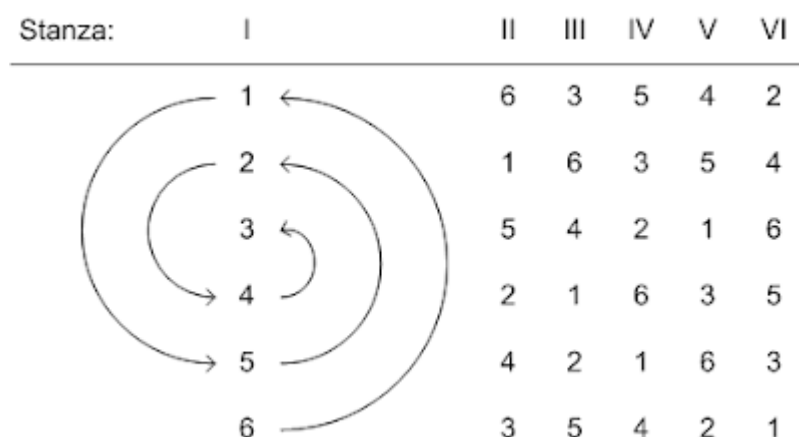


Fig. 6. Système de la sextine. Tournez selon l’ordre indiqué par la flèche pour recombinaison des six rimes sous différentes formes. À droite, l’ordre des rimes des cinq strophes suivantes. Cette figure est issue de l’article « Sestina and double sestina⁴⁷⁹ », site aka-arcadia, <http://aka-arcadia.blogspot.com/2009/03/s-estina-and-double-sestina.html>. Consulté le 20 juin 2021.

Cet enchaînement de rimes, de la dernière phrase de la strophe précédente, à la première phrase de la strophe suivante, élargit la structure du poème, et prolonge considérablement la

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ « Sestina and double sestina », site aka-arcadia, <http://aka-arcadia.blogspot.com/2009/03/s-estina-and-double-sestina.html>. Consulté le 20 juin 2021.

structure de *Métamorphose du Serpent Blanc*. Cette œuvre dure 40 minutes, ce qui est rare chez Xu Yi, qui nous habitue à des œuvres plus courtes. Nous pouvons accentuer le phénomène de réduction temporelle de chaque strophe, la réduire en une phrase, alors les phrases se chevauchent bout à bout. Cet enchaînement en Boucle, 鱼咬尾, se retrouve aussi dans les musiques traditionnelles de diverses régions de Chine.

Dans l'improvisation, l'une des caractéristiques est la variété de changements mélodiques, et bien que la relation avec le matériel musical original soit différente, l'improvisation, dans son processus créatif comprend les trois étapes suivantes : l'héritage, le changement, l'innovation ou l'adaptation. L'improvisation n'est pas complètement aléatoire, certains éléments de régularité permettent de contrôler le processus impromptu. Nous pouvons toujours identifier le cadre de la structure de la mélodie originale et la retrouver.

Par exemple, la mélodie possède souvent deux phrases binaires, chaque phrase ayant sept ou dix mots, souvent utilisés comme métaphores. Le cadre de la mélodie met l'accent sur *Sol*, *Do*, *Re*, *Sol* octave, et la fin de la musique se termine sur *Sol*. Ce type de structure de cadre d'improvisation apparaît souvent dans la musique folklorique du nord-ouest de la Chine⁴⁸⁰.

Dans nombre de ses œuvres, Xu Yi crée des improvisations. Un autre exemple : dans l'œuvre *Bœuf* (2015), qui est une œuvre pour solo de percussion, Xu Yi a introduit de nombreuses improvisations dans les différentes parties de la pièce entière. Au début de *Bœuf*, Xu Yi a développé une trame rythmique forte, prémisses à l'improvisation.

Ombre, qui est un solo de violon, est faite la plupart du temps de notes rapides. C'est seulement à la fin que Xu Yi crée l'improvisation de 20 secondes, et elle précise d'improviser avec les éléments d'avant.

Dans *Le Ciel Brûle*, Xu Yi produit également une improvisation à la fin. Dans *Guo Feng*, à la mes. 41, Xu Yi organise une performance impromptue de 1 minute et 19 secondes. Il y a des parties d'improvisation dans presque toutes les œuvres de Xu Yi. Bien que dans certaines œuvres, seul le rythme libre ou le rubato soit indiqué, il existe des limitations ou des indices en termes de hauteur et de style de jeu.

Alors pourquoi Xu Yi adopte-t-elle l'improvisation dans la plupart de sa musique et comment cela se rapporte-t-il à la culture musicale taoïste ? Lao Tseu donne une indication : « Ce qui est creux devient plein⁴⁸¹ », et « si vous croyez savoir, vous ne savez pas ». La musique utilise le moins d'intervention humaine possible pour donner plus de sens. L'immatériel prôné par le taoïsme n'a pas de structure fixe pour le limiter, mais pour chaque morceau de musique différent, la structure définie artificiellement est différente, la musique impromptue est typique

⁴⁸⁰ LU, Xiaolu, 陆小璐, *Recherche sur la création de musique folklorique Qin du point de vue de la culture régionale*, 区域文化视野中的秦派民乐创作研究, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 2013.

⁴⁸¹ LAO, Tseu, « Chapitre XXII », *op. cit.*, p. 80. Traduction de Stanislas Julien.

sans structure fixe. Dans le chapitre de *Zhuang Tseu*, il considère la forme diluée dans la plus grande mesure, la dissolvant dans l'esprit pour plus de simplicité⁴⁸².

2.3.2. Collages dans la musique traditionnelle chinoise chez Xu Yi

Le collage est un terme emprunté à l'art visuel ; il se réfère aux comportements et aux fragments de différents objets, ou à la coupe des choses de l'arrière-plan. Il s'agit de la méthode qui succède à celle où la compositrice cherchait une correspondance avec le concept de structure temporelle occidentale. C'est un autre aspect de l'approche « agir » de Xu Yi.

Le concept d'extraits, de collages, de clips, ne concernait initialement que des domaines qui n'étaient pas liés à la musique ou qui n'avait pas grand-chose à voir avec la musique. Les extraits étaient principalement utilisés dans la littérature ou le langage. Les collages étaient populaires dans les arts plastiques, et les clips se retrouvaient davantage dans des activités techniques. Ces trois concepts artistiques et techniques ont une chose en commun, c'est qu'ils sont tous utilisés pour décrire des phénomènes ou des formes qui mêlent des facteurs d'origines différentes. Le collage sert à former un nouveau matériau issu de différentes sources de matériaux existants arrangés les uns avec les autres⁴⁸³. Il consiste à assembler différents morceaux de musique entre eux, ou des fragments de musiques déjà composées, dans le but d'une création nouvelle.

Dans *Résonance Végétale* (2017), Xu Yi procède à un collage d'enregistrement de deux sortes de musique : la musique bouddhiste issue de la *Nilakantha Dharani* d'une part, et la musique religieuse occidentale d'autre part dans la section B (Fig. 7). Son but est d'obtenir un effet musical suggérant l'importance de la religion dans le développement de l'histoire humaine. À l'aide du symbolisme contenu dans les musiques religieuses des humains, elle souhaite évoquer l'ère de l'anthropocène, autrement dit l'ère de l'humain.

Xu Yi déclare :

Je ne connais pas le nom de la musique bouddhiste qui est collée dans ma musique. Mais une fois collée, elle fait partie de ma musique. Le sens de cette musique en est changé, je ne sais pas quelle est sa signification originelle, mais ici je veux seulement exprimer le développement de l'histoire religieuse humaine⁴⁸⁴.

⁴⁸² Zhuang, Tseu, « La crue d'automne », *op. cit.*, p. 337-349.

⁴⁸³ SONG, Jin, 宋瑾, *Musique occidentale : du moderne au postmoderne*, 西方音乐 : 从现代到后现代, Shanghai, Maison d'Éditions musicales de Shanghai, 2004, p. 179.

⁴⁸⁴ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

Proposition de scénario de “*Résonance végétale*”

(M.= Musique ; I.=Image ;)

A	B	C			
M. – I. – M.+I. 0 – 1'24" 40"(2'04") 57" (3'01") (t.d'eau) (paysage) <i>Origine</i>	M. – M.+I – – – 31"(3'32") 40 "(4'12") 22 "(4'34") a b(seq.2a) a' (religion) <i>amour / humanité</i>	M.+I. – M.+I. – M.+I. 1'11"(5'45") 40"(6'25") 1'02"(7'27) c d(seq.2b) c'+d'(seq.2a+b) (peuple trad.) (religion) (peuple+relig.)			
D	E	F	G	H	I
M. 1'10" (8'37") (seq.3 indus.) <i>industrialisation</i>	M.+I. 1'42" (10'19) (danse chromosomes) e e' e" <i>à la place de valse humain du 19e</i>	M. 1'11" (11'30") (g.v.) <i>réflexion humain</i>	M.+I. 2'12" +43 "(14'25") (chaos) <i>temps moderne</i>	M. – I. 1'49" (16'14") (seq.4 ; danse) <i>retour à l'innocence / l'amour/ la simplicité</i>	M. – M. – 54"+53"+38" 50" 49" (udu+c"+occar.) (t.d'eau) (20'18")

Fig. 7. Xu Yi, Proposition de scénario de *Résonance Végétale*, 2017. Réalisation de Xu Yi.

Selon Xu Yi, le mot collage n'est pas cohérent avec sa musique, elle préfère le terme « échantillons », mais en même temps elle affirme que cette technique est souvent utilisée dans ses œuvres :

Je n'utilise pas la méthode du collage, mais « des échantillons dans l'informatique musicale ». J'ai ajouté l'enregistrement de musique traditionnelle aux parties préfabriquées par ordinateur de ma musique, et en même temps j'ai ajouté mes propres méthodes de performance et de traitement à ce matériel d'enregistrement. Vous ne pouvez les reconnaître qu'en les entendant. Cette technique est également utilisée dans mes œuvres *Tempête sur l'Asie*, *Guo feng* et *Imperatrice Wu ZeTian*⁴⁸⁵.

Nous n'avons pas d'exemple de partition qui présente l'endroit où Xu Yi utilise les échantillons de la musique traditionnelle en informatique musicale⁴⁸⁶.

Le musicologue américain Stefan Kostka⁴⁸⁷ divise le collage en trois notions, à savoir la citation, l'arrangement et la paraphrase. Nous voyons une progression désignant un nombre croissant de changements ou de déformations de la musique originale dans les extraits ou les imitations⁴⁸⁸. Si la citation et l'arrangement, selon les cas, peuvent être inclus dans les collages,

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ L'auteur n'a trouvé aucune description dans le manuscrit de Xu Yi de la partition musicale qui indiquait l'utilisation d'enregistrements de la musique traditionnelle, et Xu Yi a également clairement déclaré dans la conversation avec l'auteur qu'elle n'avait pas marqué les noms des enregistrements musicaux traditionnels dans la partition.

⁴⁸⁷ KOSTKA, Stefan, SANTA, Matthew, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, Londres, Routledge, 2018, p. 154.

⁴⁸⁸ Cf. SONG, Jin, 宋瑾, *Musique occidentale : du moderne au postmoderne*, 西方音乐 : 从现代到后现代, Shanghai, Presses de la musique de Shanghai, 2004.

a contrario la paraphrase ne peut être considérée comme du collage, car il y a trop de déformation de la musique originale et pas de correspondance directe avec la forme de la musique originale.

Nous pouvons aussi utiliser un autre mot pour décrire la technique des « échantillons dans informatique musicale », c'est « l'intertextualité ». Ainsi, avec l'intégration de divers fragments, de divers traitements, d'arrangements, de créations, Xu Yi aboutit à une toute nouvelle œuvre, dont le sens, l'expression, l'évocation, sont bien différents des musiques originelles.

En fait, avec la technique de collage de Xu Yi, nous pouvons trouver des structures similaires dans la musique et la poésie traditionnelles. C'est le moyen le plus simple d'étendre la structure de la musique.

Dans la poésie Song, la poésie intertextuelle était très populaire. À cette époque, en raison du grand nombre de poèmes métriques d'avant la dynastie Song, les poèmes intertextuels sont apparus, avec certains poètes célèbres tels que Wang Anshi, 王安石, Su Dongpo, 苏东坡, et Wen Tianxiang, 文天祥. Ainsi est la poésie de Wen Tianxiang, *Jian kang fu di shi wu*, 建康府第十五 ; nous en donnons également notre traduction :

亭亭凤凰台, 江城孤照日.

La magnifique montagne Fenghuangtai est là et le soleil brille froidement à travers la ville.

胡来满彤宫, 驱马一万匹.

Il y avait des étrangers partout dans les rues, et le pays avait assez de soldats⁴⁸⁹.

Les quatre phrases sont tirées de quatre poèmes différents de Du Fu, 杜甫, un poète de la dynastie Tang. Les quatre poèmes sont :

亭亭凤凰台, 北对西康州.

La magnifique montagne Fenghuangtai est située au sud de Xikang⁴⁹⁰.

(Fenghuangtai, 凤凰台)

江城孤照日, 山谷远含风.

Le soleil brille froidement à travers la ville, le vent souffle dans la vallée⁴⁹¹.

(Deng niu tou shan ting zi, 登牛头山亭子)

⁴⁸⁹ WEN Tianxiang, 文天祥, « Jian kang fu di shi wu, 建康府第十五 », Site gushiwen, https://so.gushiwen.cn/shiwen/v_7889f2140253.aspx. Consulté le 18 Juin 2020. NT.

⁴⁹⁰ DU, Fu, 杜甫, « Feng huang tai, 凤凰台 », Site gushiwen, <https://so.gushiwen.cn/search.aspx?value=%E5%8C%97%E5%AF%B9%E8%A5%BF%E5%BA%B7%E5%B7%9E>. Consulté le 18 Juin 2020. NT.

⁴⁹¹ DU, Fu, 杜甫, « Deng niu tou shan ting zi, 登牛头山亭子 », Site gushiwen, <https://www.gushiji.cc/gushi/9979.html>. Consulté le 18 Juin 2020. NT.

往在西京日,胡来满彤宫.

Quand j'étais à Chang'an, la rue était très animée et il y avait des étrangers partout⁴⁹².

(Wang zai, 往在)

送兵五千人,驱马一万匹。

Autrefois, le pays était fort, et nous avions suffisamment d'armes et de soldats⁴⁹³.

(Bei zheng, 北征)

L'inspiration de Xu Yi vient évidemment de la poésie intertextuelle de la poésie chinoise ancienne. Elle est le moyen le plus efficace d'étendre rapidement la structure d'une composition musicale en utilisant directement les fragments classiques d'autres personnes. Ce procédé de collage peut théoriquement étendre la structure musicale à l'infini. En plus de l'application de cette structure de collage dans la poésie, de nombreux fragments similaires peuvent être trouvés dans différentes mélodies de musique traditionnelle.

Dans la partition de *Métamorphose du Serpent Blanc*, un mantra de la musique bouddhiste est utilisé à la mesure 366, décrivant la scène du Bodhisattva Guan Yin descendant sur terre⁴⁹⁴. Xu Yi note : procession bouddhiste (Ex. 6). C'est un paragraphe qui va jusqu'à la fin de 3 à 4 minutes. Cette section faisait en sorte que le chœur se déplace lentement de la dernière rangée de la salle de spectacle au centre de la scène, accompagné des percussions des rituels bouddhistes, indiquant que le protagoniste masculin de l'opéra est devenu un moine.

Dans cette partie électronique préfabriquée, Xu Yi colle l'enregistrement de la musique rituelle bouddhiste dans la partie électronique, mais lors de la représentation en direct, elle a également joué avec d'autres instruments acoustiques, de sorte que l'atmosphère de la cérémonie bouddhiste était immédiatement solennelle. Xu Yi n'a pas marqué le contenu de l'enregistrement qu'elle a utilisé dans la partition musicale, mais nous pouvons toujours l'identifier clairement à l'oral. La performance de cette section repose sur la situation réelle du public, se déplaçant au centre de la scène après le refrain, pour jouer un accompagnement électronique de durée flexible (3 à 4 minutes) (Ex. 6). La technique de collage de l'opéra de Xu Yi⁴⁹⁵, nous rappelle la technique du collage dans la musique traditionnelle chinoise. De cette manière, un nouvel opéra peut être produit en collant différentes mélodies musicales, et la structure musicale peut être étendue en fonction des besoins du contenu de l'opéra.

⁴⁹² DU, Fu, 杜甫, « Wang zai, 往在 », Site gushiwen, https://www.gushiwen.cn/GuShiWen_a2de16bb36.aspx. Consulté le 18 Juin 2020. NT.

⁴⁹³ DU, Fu, 杜甫, « Bei zheng, 北征 », Site gushiwen, https://so.gushiwen.cn/shiwenv_1fc9719d8a57.aspx. Consulté le 18 Juin 2020. NT.

⁴⁹⁴ Le mantra est une sorte d'incantation ou formule mystique propre à la méditation bouddhiste.

⁴⁹⁵ Xu Yi n'est pas d'accord avec nous pour le terme collage, mais nous utilisons ce mot ici pour avoir un lien avec la méthode de composition du collage dans la musique traditionnelle. Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

Ex. 6. Xu Yi, *Métamorphose du Serpent Blanc*, 2018, mes. 366. Manuscrit de Xu Yi.

L'enchaînement des titres des airs chantés se retrouve surtout dans l'opéra chinois, car un opéra est constitué de différents airs chantés successifs, mais aussi de formes musicales différentes. À partir de là, il est possible de conserver les mélodies de base et d'en changer les paroles⁴⁹⁶. Nous pouvons donc retrouver deux opéras avec des mélodies similaires mais avec des paroles complètement différentes.

Les assemblages des noms des airs sont apparus pour la première fois dans la musique de cour des dynasties Sui et Tang. L'institution musicale de la cour de la dynastie Tang était responsable de toutes les questions relatives à la formation musicale. Le musicologue Wang Xiaodun, 王小盾, pense que les divertissements de la cour étaient divisés en musique instrumentale, chanson et musique de danse, chacune pouvant être fractionnée, et chaque chanson pouvant être jumelée à des paroles différentes⁴⁹⁷.

Comme le compositeur, le musicologue Cheng Ruxin 程茹辛 pense que le ton et le style de la mélodie célèbre : *La Lune au-dessus d'une fontaine* ressemblent beaucoup à l'ouverture, au rythme, et au ton larmoyant de l'opéra de Tanhuang 摊簧⁴⁹⁸. Certains des traitements musicaux de cette mélodie sont compatibles avec le ton du dialecte Wuxi⁴⁹⁹. D'autres

⁴⁹⁶ FANG, Hongming, 房鸿明, « Sur la pensée individuelle de la composition musicale d'opéra chinois traditionnel : une chanson de plusieurs utilisations, 论戏曲音乐创作的个性思维 : 兼谈一曲多用”的问题 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shenyang*, n° 2, Shenyang, 1989, p. 20-26.

⁴⁹⁷ Cf. XIANG, Yang, 项阳, ZHANG, Huan, 张欢, « Discussion sur la diffusion de la musique de palais jusqu'à nos jours, 大曲的原生态遗存论纲 », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 2, Wuhan, 2002, p. 30-36.

⁴⁹⁸ CHENG, Ruxin, 程茹辛, « Exploration d'origine de la tonalité de *La lune au-dessus d'une fontaine*, 二泉映月音调渊源探索 », *Recherche musicale*, n° 4, Pékin, p. 81-87.

⁴⁹⁹ ZHANG, Chunlei, 张春蕾, « La transformation et la perte de la pensée de la musique folklorique : *La lune au-dessus d'une fontaine* autant dans la musique folklorique que la musique traditionnelle, 民间音乐思维的转变与丢失, 作为民间音乐与艺术音乐的二泉映月 », *Journal du Conservatoire de Musique de Tianjin*, n° 1, Tianjin, 2017, p. 52-59.

musicologues encore, Cheng Gongliang, 成公亮⁵⁰⁰ et Zhang Zhenji, 张振基⁵⁰¹, valident la relation entre cette mélodie et celle des *Roseaux* de l'opéra traditionnel de Xi. Voici les partitions (Ex. 7) :

La Lune au-dessus d'une fontaine

摊簧慢板过门 Tanhuang manban

女腔开篇 Nv qiang kai pian

慢板过门 Man ban guo men

Ex. 7. Comparaison de quatre morceaux de musique folklorique chinoise. Produit dans l'article « La transformation et la perte de la pensée de la musique folklorique : La lune au-dessus d'une fontaine tant de la musique folklorique et musique d'art⁵⁰² » de Zhang Chunlei.

En fait, la technique de collage dans la musique de Xu Yi est très similaire au mode de pensée taoïste de la partie précédente sur l'improvisation. Les éléments yin et yang sont unifiés à différents niveaux. Ils sont l'auto-similitude la plus profonde du système des hexagrammes de Xu Yi. Celle-ci intègre des fragments déconstruits pour former un tout nouveau sens. L'utilisation du collage par Xu Yi pour élargir la structure est caractérisée par l'intertextualité. Cela signifie que la structure d'une certaine partie de la nouvelle musique est toujours la même que celle d'une autre musique. Cela rejoint la continuité et l'immuabilité des choses du taoïsme. Nous utilisons les poèmes de Su Shi, 苏轼, de la dynastie Song pour évoquer le principe du Tao :

Du côté changeant des choses, il n'y a pas de changement entre le ciel et la terre pendant un instant ; et du côté du travail sur l'immuable des choses, toutes choses sont aussi infinies que leur propre vie⁵⁰³.

⁵⁰⁰ CHENG, Gongliang, 成公亮, « Matériel musical et les caractéristiques structurelles de *La lune au-dessus d'une fontaine*, 二泉映月的音乐素材和结构特点 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 1, Shanghai, 1981, p. 36-40.

⁵⁰¹ ZHANG, Zhenji, 张振基, « La source du contenu musical, du matériel et sa création artistique de la musique d'A Bing, 阿炳无标题二胡的音乐内容, 素材来源及其艺术创造 », *Journal de l'École d'art de Nanjing*, n° 3, Nanjing, 1980, p. 53-64.

⁵⁰² ZHANG, Chunlei, 张春蕾, « La transformation et la perte de la pensée de la musique folklorique : *La lune au-dessus d'une fontaine* autant dans la musique folklorique que la musique traditionnelle, 民间音乐思维的转变与丢失, 作为民间音乐与艺术音乐的二泉映月 », *Journal du Conservatoire de Musique de Tianjin*, n° 1, Tianjin, 2017, p. 54.

⁵⁰³ SU, Shi, 苏轼, « Chi bi fu, 赤壁赋 », site gushiwen, https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_52336b77ae37.aspx. Consulté le 24 juin 2021. NT. Voici le texte original : 盖将自其变者而观之, 则天地曾不能以一瞬; 自其不变者而观之, 则物与我皆无尽也.

Conclusion de la première partie

La poésie, composante majeure de la littérature chinoise au long de son histoire, est le reflet de tout ce qui a trait à la politique, à la culture, aux traditions chinoises mais aussi aux conceptions philosophiques parmi lesquels nous intégrons le taoïsme et le confucianisme, en particulier le Yi King. Xu Yi, de par sa culture chinoise, est imprégnée de l'apport poétique qu'elle a approfondi et cultivé puisque la plupart de ses œuvres ont pour support de départ un poème ancien. La poésie est donc omniprésente dans ses œuvres, et les poèmes en question sont tous issus de la poésie taoïste. En outre, la construction de sa personnalité, de son âme chinoise comme elle dit, s'est développée à travers le courant spirituel simple mais profond du taoïsme dont les préceptes sont systématiquement présents et associés aux poèmes chinois. La poésie et le taoïsme s'expriment sous deux aspects, d'abord l'attitude naturaliste du taoïsme, puis l'approche humaniste de la culture confucéenne chinoise pour formuler un langage musical que tout le monde peut comprendre, mais aussi pour exprimer ses pensées et ses élans créateurs.

La carrière musicale de Xu Yi a commencé quand elle avait neuf ans, en 1976. Elle a appris indépendamment l'erhu. Pendant toute la Révolution Culturelle, afin de ne pas travailler dans les champs, elle a choisi d'étudier la musique avec acharnement comme raison de son illumination musicale. Ses parents n'interféraient pas dans sa pensée et sa vie. C'était tout son propre intérêt d'apprendre de toutes nouvelles choses. Après la Révolution Culturelle, qui eut lieu de 1966 à 1976, ses parents espéraient qu'elle abandonnerait la musique et exercerait un métier qui lui permettait de trouver plus facilement un emploi à cette époque. Mais Xu Yi a toujours insisté pour étudier la musique. Une fois à l'université, Xu Yi est entrée en contact avec certains livres de philosophie traditionnelle chinoise, tels que *Tao Te King* et *Zhuangzi*. Ces classiques traditionnels l'ont amené à méditer sur la vie, la société, l'univers. Il n'est donc pas étonnant que la compositrice incorpore ses propres perceptions de la vie et de la société dans sa musique. Ses professeurs l'ont encouragée et l'ont obligée à s'en tenir à ses propres idées. De ce fait, la culture taoïste est profondément gravée dans sa musique. Après avoir obtenu son diplôme universitaire, elle a l'opportunité d'étudier en France. À Paris, elle suit Grisey pour apprendre la composition. L'éducation musicale de Grisey pour elle est similaire à celle de Socrate et de Zhuang Tseu, ce maître du taoïsme. Grisey invite Xu Yi à réfléchir et à observer davantage en posant constamment des questions, ce qui rend les considérations musicales de Xu Yi de plus en plus complètes. La méthode d'éducation de Grisey est la méthode d'éducation naturaliste préconisée par Zhuang Tseu. En repensant à ses études musicales depuis son plus jeune âge jusqu'à son entrée à l'université, les professeurs qu'elle a rencontrés l'ont tous encouragée à réfléchir et à observer davantage. L'éducation musicale qu'elle a reçue était un

guide, pas un commandement. Ces expériences ont créé l'attitude de Xu Yi envers la vie, qui est nature et inaction.

Après que Xu Yi ait étudié en France, elle a progressivement commencé à comprendre les origines esthétiques de la musique spectrale. L'origine de la musique spectrale remonte au début du XX^e siècle. De l'impressionnisme et de l'expressionnisme à la musique sérielle intégrale et à la musique électronique dans les années 1950, ces musiques occidentales ont déclenché une tendance à rechercher de nouveaux timbres. Leur recherche esthétique repose sur une attitude esthétique naturaliste, partant des caractéristiques physiques du son, et explorant la structure harmonique interne du son.

Xu Yi pense que Varèse considère la musique comme une unité de la science et de l'art ; et sa création élargit la gamme conceptuelle de la musique. Varèse entend le bruit avec les caractéristiques du mouvement et un son est, selon lui, un processus de vie. Ligeti a concentré son attention esthétique sur les nuances contrastées du son et le niveau de changement du son ; ainsi, pour le micro-son, le sens du timbre est plus important que la fonction de la hauteur du son. De ce point de vue, Messiaen et Stockhausen livrent des impulsions importantes dans les aspects sonores, matériels, et structurels pour l'émergence de l'école de la musique spectrale. La pensée esthétique de Varèse et de Ligeti a, dans une certaine mesure, influencé la musique spectrale. Les compositeurs occidentaux associent le timbre à la temporalité. Puis cette esthétique naturaliste a influencé la musique de Grisey.

La raison pour laquelle les esthétiques musicales de Grisey et Xu Yi peuvent naturellement se mélanger est que le taoïsme chinois poursuit également une esthétique naturaliste. L'esthétique de la musique spectrale et la pensée taoïste ont de nombreux points communs : toutes deux requièrent la perception auditive la plus fine et toutes deux s'intéressent aux changements dimensionnels du son dans l'espace et le temps. La musique traditionnelle chinoise, comme la musique spectrale, est différentielle, liminale et transitoire dans ses processus. C'est la caractéristique du Tao telle qu'exprimée par le naturalisme taoïste : il change, mais c'est un changement subtil et difficile à détecter. Avant que Xu Yi et Grisey ne se rencontrent, leurs esthétiques convergeaient. Ce type de convergence les incitera à considérer le système d'écriture comme une exigence fondamentale de la création musicale fondée sur le spectre sonore. C'est leur choix naturel d'étendre le système d'écriture de tempérament égal à douze tons.

Xu Yi a appris l'erhu et la musique traditionnelle depuis qu'elle est enfant. Une grande partie de la musique traditionnelle chinoise est fondée sur le tempérament de sanfen sunyi. Après cela, elle est entrée à l'université pour étudier la composition. Or, le système d'enseignement universitaire repose sur le tempérament égal de la musique occidentale. De ce fait, l'utilisation d'une variété de tempéraments différents en même temps a donné à Xu Yi une

capacité de perception auditive pointue, qui lui permet de facilement distinguer les tons différentiels. Elle a découvert très tôt qu'il existe un grand nombre de tons différentiels dans la musique traditionnelle chinoise. Cette capacité auditive incite Xu Yi à utiliser un tempérament qui peut refléter plus fidèlement les phénomènes sonores de la nature. Le tempérament égal à vingt-quatre tons est le choix le plus facile. La raison pour laquelle Xu Yi est capable d'utiliser la culture musicale taoïste comme système d'écriture personnel dans le tempérament égal à vingt-quatre tons est que, dans la musique traditionnelle, le tempérament égal à douze tons a été établi sur la théorie taoïste du yin et du yang. Le tempérament égal à vingt-quatre tons est une extension de celui à douze tons. Et Xu Yi espère créer une musique universelle. Ce tempérament peut donc être appliqué à la musique atonale et tonale.

Selon les lois de l'astronomie, les anciens Chinois calculaient le tempérament de sanfen sunyi. Les douze notes étaient calculées à la manière d'intervalles de quinte. Cependant, les anciens Chinois ont découvert que ce tempérament ne pouvait pas revenir au point d'origine de la note *Do*, ce qui a empêché la modulation de la musique. Les théoriciens de chaque dynastie ont donc utilisé les résultats mathématiques du résumé des lois astronomiques pour explorer le système du tempérament de sanfen sunyi, et ils espéraient résoudre parfaitement le problème de la modulation en théorie. Ce n'est que sous la dynastie Ming que Zhu Zaiyu a utilisé une autre méthode de calcul et a inventé avec succès le tempérament égale à douze tons, associé à la théorie taoïste du yin et du yang, et le tempérament égale à douze tons a parfaitement résolu le problème de modulation en musique. Le tempérament de sanfen sunyi et la gamme naturelle sont considérés comme des lois naturelles car ils suivent la loi de la quinte. Le tempérament égal a toujours été considéré comme un tempérament artificiel car il brise la structure de la quinte. Le rapport de longueur entre toutes les notes et la tonique n'est pas un multiple entier, et il ne suit pas la loi de la série harmonique naturelle. Cependant, quel que soit le tempérament, le corps principal qui définit l'harmonie est l'homme, et ce sont les êtres humains qui utilisent les mathématiques pour résumer les lois de la nature. La condition la plus harmonieuse de l'octave était établie artificiellement à l'avance, mais le résultat final montre qu'il était impossible de revenir à l'octave. Le tempérament égal à vingt-quatre tons de Xu Yi peut être parfaitement expliqué par les mathématiques. Ce tempérament est le fondement culturel du concept taoïste du yin et du yang. Ainsi, peu importe si le tempérament égal qui possède vingt-quatre tons est théoriquement défini comme naturel ou artificiel : c'est en effet l'espoir de Xu Yi d'utiliser les lois mathématiques résumées par les humains pour expliquer la nature et refléter la vraie nature. L'attitude naturaliste de Xu Yi est devenue le fondement de sa création musicale et de son rapport à la vie.

Le naturalisme est une attitude de pensée musicale et d'esthétique. Cependant, la musique doit aussi avoir une humanité sociale. En tant que langage, la musique a pour tâche de

transmettre l'émotion et la bienveillance ; en d'autres termes, la musique doit avoir un rôle de communication. De nombreuses œuvres de Xu Yi sont commandées par des services culturels français ou chinois, ce qui montre que la Chine et la France partagent une vision commune de l'échange des différentes cultures et de la diffusion de leur propre culture.

Depuis les années 1980, la Chine est entrée dans une période d'ouverture. Un grand nombre de compositeurs espèrent s'inspirer de la culture traditionnelle et apprendre les techniques de composition occidentales pour créer leur propre langage musical. Au début de cette nouvelle époque, les anciennes et les nouvelles générations de compositeurs avaient des compréhensions différentes des concepts créatifs de la musique contemporaine chinoise, mais à la fin chacun pouvait exprimer ses pensées personnelles à sa guise, et la tendance humaniste de la pensée s'est pleinement manifestée au cours de cette période. Nous avons non seulement vu éclore l'expression personnelle des émotions, mais aussi vu que la Chine espérait promouvoir la culture traditionnelle chinoise à l'étranger à travers la jeune génération de compositeurs de l'époque. En tant que compositeur de la nouvelle génération, Xu Yi a également assumé la tâche de diffuser la culture musicale traditionnelle chinoise à l'étranger. Avec le développement de la musique contemporaine chinoise, il s'agissait de faire mieux comprendre la culture chinoise à la société occidentale ; c'est devenu un sujet central. Des années 1980 à nos jours, la musique contemporaine chinoise s'est articulée autour de deux aspects : d'une part, comment mieux comprendre la connotation de la musique traditionnelle, et d'autre part, comment mieux promouvoir la culture traditionnelle chinoise. La tâche principale de la promotion de la culture traditionnelle chinoise est de créer un ensemble de langages musicaux que la société occidentale peut comprendre.

La Chine est toujours une société où coexistent les philosophies confucéenne et taoïste. Dans la gestion des problèmes sociaux, le concept d'humanisme confucéen a été promu. La bienveillance, en tant que concept central, doit également être portée par la musique et diffusée à l'étranger. De plus, lorsque la musique espère exprimer l'infinité du Tao et répandre la Bienveillance (le Tao de la société) à travers les moyens limités de l'art, alors toutes les méthodes de création musicale sont devenues des techniques artificielles. À cette époque, la culture musicale occidentale, en tant que culture forte, devient le fondement de la définition de la musique traditionnelle chinoise. La promotion de la culture traditionnelle en Chine consiste donc à insérer le concept de musique traditionnelle chinoise dans le concept de musique occidentale. Xu Yi intègre le concept spatial et le concept de temps cyclique de la musique traditionnelle chinoise dans le concept de temps linéaire de la musique occidentale, et utilise les concepts de la musique occidentale pour formuler la base de l'extrapolation du langage musical. Avec l'amélioration de la capacité économique et du statut politique de la Chine, la culture musicale traditionnelle chinoise redéfinit progressivement la langue précédemment

établie et deviendra une troisième culture. Lorsque la musique est utilisée comme langage, elle doit recourir à l'« agir » pour promouvoir la bienveillance dans la culture traditionnelle.

L'exemple le plus typique d'extrapolation linguistique est que Xu Yi considère les techniques musicales telles que l'improvisation et le collage dans la musique traditionnelle chinoise comme une structure temporelle dans la musique occidentale. Dans la musique traditionnelle, l'improvisation a toujours été une technique qui élargit la structure musicale avec une loi invisible. Ce type de structure est plus courant dans la musique traditionnelle chinoise, qui est le modèle de développement musical continu. C'est comme une structure d'enchaînement en boucle infinie, qui peut être intégrée dans le concept occidental de temps linéaire, tout comme le concept de processus dans la vision de Stockhausen.

Par conséquent, la dualité dans la pensée taoïste de Xu Yi revient à adhérer à une attitude naturaliste et de porter des valeurs humanistes. Dans la création musicale actuelle, le naturalisme / l'inaction et l'humanisme / l'action, ne peuvent être séparés. Le compositeur utilise les lois et les expériences résumées de la nature pour transformer la nature ; la musique est donc une nature créée par l'homme.

Deuxième partie

**La poésie et le Tao s'engendrent
dans la musique de Xu Yi**

CHAPITRE 3

LA TECHNIQUE DE COMPOSITION SPECTRALE DE XU YI

Introduction à la musique spectrale

Afin de mieux saisir le style de Xu Yi dérivé du spectralisme, voyons comment certains théoriciens décrivent les techniques de composition de la musique spectrale. Le compositeur et philosophe Hugues Dufourt, acteur majeur de ce courant, met l'accent sur la prévalence du timbre comme source originaire de la forme :

À l'instar de l'impressionnisme, la musique spectrale est un art fondé sur une analyse des données du sens. Comme la peinture impressionniste a été confrontée aux découvertes scientifiques de Chevreul (chimiste français, 1786-1889), la musique spectrale a vécu l'arrivée de l'informatique dans la musique. C'est une musique marquée par la prévalence du timbre : la sonorité y acquiert une valeur en soi, détachée de son substrat mécanique⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ DUFOURT, Hugues, « Questions en pointillés à Hugues Dufourt », programme de *Rainy Days 2005*, Luxembourg, Philharmonie Luxembourg, novembre 2005, p. 30.

Dans le même ordre d'idée, le compositeur français, Philippe Manoury considère que « le timbre n'est pas un composant mais bien un composé⁵⁰⁵ ». Jean-Noël von der Weid, critique musical, énonce que le matériau de la musique spectrale est dérivé des propriétés acoustiques du son, et notamment de l'utilisation appuyée des différents spectres harmoniques, d'où son appellation⁵⁰⁶.

Au milieu des années 1970, ces diverses investigations ont conduit à œuvrer à l'avènement de cette « musique spectrale », comme l'explique Pierre Albert Castanet, « polarisant à la fois sur les couleurs prismatiques de l'objet sonore, les vertus insoupçonnées du spectre harmonique (et inharmonique) et la recherche scientifique du timbre composé ou recomposé⁵⁰⁷ ». Cette musique se caractérise alors par deux états du musical : la stagnation et la mutation. « En dehors de la synthèse sonore et de la fusion d'ordre purement acoustique », la poésie spectrale peut « se mirer dans la « stagnation timbrique » (ordre réflexif) comme vivre dans la « mutation timbrique » (ordre prospectif du *reticulum*)⁵⁰⁸. »

La musique spectrale tente de synthétiser avec l'orchestre ou un ensemble instrumental, des évolutions temporelles de sons contenant plus ou moins de bruits. Elle utilise pour cela des techniques de micro-intervalles d'orchestration favorisant une perception fusionnée qui est celle du timbre, et des processus continus de transformation du matériau dans le temps. Les compositeurs composent la musique après l'analyse du phénomène physique du son⁵⁰⁹.

Les « spectraux » sont très réticents à employer une mélodie « complètement claire⁵¹⁰ ». C'est-à-dire dans un tempérament de douze tons, même dans les solos ou dans les concertos, parce qu'ils considèrent que ce procédé est trop restrictif pour développer le phénomène sonore⁵¹¹. Les instruments solos utilisent souvent le bruit, des sons multiples et d'autres techniques spéciales, et sur un certain temps « un rythme immobile⁵¹² ». Un changement nuancé est apparu dans la période post-spectrale, mais le « vague » ou le « flou » restent l'une des caractéristiques les plus importantes de cette période.

⁵⁰⁵ MANOURY, Philippe, « Les limites de la notion de "timbre" », *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Ircam-Bourgeois, 1991, p. 296.

⁵⁰⁶ VON DER WEID, Jean-Noël, *La Musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 588.

⁵⁰⁷ CASTANET, Pierre Albert, « De l'héritage debussyste : petit parcours successoral jusqu'à l'école spectrale française », fichier tapuscrit envoyé à l'auteur. Cet article est publié dans : CASTANET, Pierre Albert, ARMENGAUD, Jean-Pierre (dir.), *Claude Debussy – La trace et l'écart*, Paris, L'Harmattan, 2018.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ Cf. HU, Shuhan, 胡书翰, « Déchiffrer le spectre : concepts sonores dans la composition du spectre, 解密频谱 : 频谱作曲中的音响观念 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2010, p. 125-130.

⁵¹⁰ Cf. XIAO, Wuxiong, 肖武雄, *Structure d'organisation de la musique spectrale*, 频谱音乐组织结构, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2008, p. 126.

⁵¹¹ DUFOURT, Hugues, « Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale », *Cités*, n° 51, Paris, 2012, p. 149-176.

⁵¹² XIAO, Wuxiong, 肖武雄, *op. cit.*, p. 136.

Bien que Xu Yi utilise quand même un grand nombre de mélodies pour *Résonance Végétale* (2017) ou *Métamorphose du Serpent Blanc* (2018), ses formes mélodiques se différencient cependant des traditionnelles mélodies. Sous l'influence de certains procédés de composition comme la distorsion du traitement électronique, le retard de réverbération, le sens des mélodies s'en trouvent changé. Car des lignes mélodiques claires vont à l'encontre de la musique spectrale.

Avant d'évoquer les moyens artificiels utilisés par Xu Yi, il faut d'abord expliquer l'idée essentielle de la musique spectrale. Le matériel de création de la musique spectrale vient d'une série harmonique du son, mais il y a une différence entre le spectre harmonique et le spectre non harmonique.

Spectre harmonique des instruments

La hauteur d'un instrument est généralement liée aux oscillations harmoniques. Par exemple, les instruments à cordes ou les instruments à vent peuvent faire osciller l'air pour produire des sons et peuvent osciller à différentes fréquences en même temps pour émettre des sons de fréquences différentes. Selon le principe des ondes stationnaires, on sait que la plupart de ces fréquences présentent une relation multiple, et ces ondes sonores de fréquences différentes constituent une séquence harmonique. Chaque ton partiel est une onde sinusoïdale⁵¹³. En théorie, la fréquence des partiels est un multiple entier de la fréquence fondamentale. L'organisation des hauteurs dans la disposition des colonnes harmoniques est une manière courante d'organiser les hauteurs dans la musique spectrale. Cette méthode est également considérée comme conforme à la définition du spectre harmonique.

Spectre non-harmonique des instruments

Après une longue histoire de fabrication et de développement, les instruments occidentaux ont acquis pour certains un spectre très proche du spectre harmonique pur, ce qui met en relief la netteté de leur son et de leur hauteur. Cependant, en raison du système physique de leur utilisation, le son du frottement n'est pas entièrement harmonieux, il contient beaucoup de composants de bruits. Le son de l'air et celui du frottement seront émis par l'instrument au cours de l'exécution, et ainsi de suite. En raison également d'autres facteurs tels que la modulation et l'accordage des instruments, il existe une certaine distorsion dans la compression

⁵¹³ ZHENG, Rongda, 郑荣达, « La série harmonique dans la musique, 音乐实践中的谐音列 », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 2, Wuhan, 1996, p. 40-47.

ou l'expansion de l'harmonie⁵¹⁴. Certains de ces instruments ont une hauteur indéterminée, d'autres n'ont même pas de hauteur du tout, ceux-là ont donc un spectre non-harmonique. Car le rapport de fréquence entre le fondamental et les partiels n'est pas un nombre entier. Il existe de nombreuses autres situations qui peuvent produire un spectre dysharmonique.

Dans deux sons différents ou dans un micro-intervalle, le spectre du son est alors composé de multiples superpositions d'ondes sinusoïdales qui forment un autre son ; ce spectre est multi harmonique et peut former un battement. D'autres spectres non harmoniques peuvent être composés avec des mesures étirées ou compressées, comme l'expansion ou la compression⁵¹⁵.

Bien que ces compositions non harmoniques ne donnent pas une hauteur claire exacte, leur texture unique et floue donne une sensation subtile et nouvelle que le spectre harmonique n'a pas.

Ainsi le spectre des percussions est souvent dysharmonique.

Xu Yi utilise un grand nombre d'instruments de percussion dans ses compositions comme dans *Le Plein du Vide*, *Écho de la Terre Profonde*. Cela correspond chez elle à la volonté de restaurer le phénomène sonore de la nature car dans la nature les sons et les bruits sont pour la plupart non harmoniques, et nous savons combien Xu Yi est proche du naturalisme.

Voici un sonagramme de *Écho de la Terre Profonde* (Fig. 8) qui montre le spectre dysharmonique des percussions (les grandes plages bleues) :

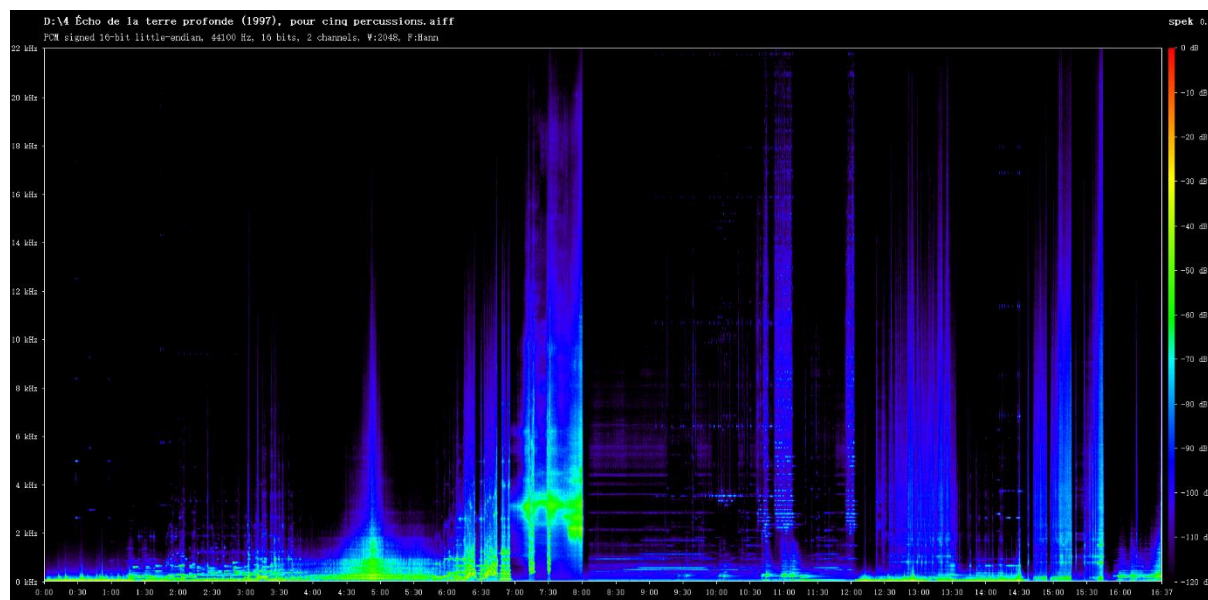


Fig. 8. Sonagramme de l'œuvre *Écho de la Terre Profonde* de Xu Yi. Cette figure est réalisée avec le logiciel *Sonic Visualiser*.

⁵¹⁴ ROSE, François, « Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music », *Perspectives of New Music*, vol. 34, n° 2, Seattle, 1996, p. 6-39.

⁵¹⁵ FU, Xiaodong, 付晓东, *Recherche sur l'évolution historique et la vérification de l'harmonie et de la consonance*, 和谐与协和的历史演进与验证研究：和声学的探索, Pékin, Presses du Conservatoire Central de Musique, 2011, p. 87.

Cette œuvre a été créée en 1997, pour cinq percussions. La majeure partie du son dans l'ensemble de l'œuvre est du bruit. La caractéristique de ce bruit est qu'il est distribué dans chaque bande de fréquence sans aucune régularité.

La distorsion harmonique des instruments acoustiques est un phénomène acoustique naturel, la distorsion forme un spectre déconcertant⁵¹⁶. Ce phénomène de distorsion harmonique existe dans les propriétés de l'instrument lui-même, comme le changement de mode dans l'exécution des percussions sans hauteur fixe. Le spectre réel émis par un instrument standard subit une certaine compression ou une certaine expansion qui, d'après Wu Yuebei⁵¹⁷, conduit à un spectre non harmonique.

En première intention, de nombreux compositeurs de l'école spectrale avaient établi une formule mathématique pour créer des spectres abstraits avec des harmoniques, mais, ainsi que l'explique Wu Yuebei, toutes les harmoniques produites avec la même fréquence de base avaient les mêmes propriétés acoustiques⁵¹⁸. Alors, en utilisant de manière innovante la combinaison de partiels différents, et en réajustant la proportion de l'amplitude du spectre, les compositeurs ont pu créer de nouveaux spectres et préserver, dans la mesure du possible, la naturalité acoustique du son, dans le processus de création⁵¹⁹. L'apparition d'un tel spectre sonore rend le son lumineux et nouveau.

Les langages musicaux de certaines œuvres de Xu Yi, proviennent du système Yi King que Xu Yi utilise de manière assumée, en particulier dans *Le Plein du Vide*. Les deux cultures chinoise et spectrale s'associent ici, la première venant s'imprimer dans la seconde. La pensée taoïste, toujours présente, se révèle dans le titre *Le Plein du Vide*, puisque le vide n'est pas inexistant mais tout à fait agissant, c'est le lieu où s'opèrent les transformations permettant au plein d'atteindre la plénitude. Xu Yi expose ainsi son regard : « Le mélange de deux cultures ne signifie rien s'il ne s'appuie pas, techniquement, sur quelque chose de réel. J'ai donc associé la technique du Yi King et le spectre⁵²⁰ ». Cette pensée a déjà été déployée dans des chapitres précédents. À ce stade de notre étude, et pour approfondir ces éléments cités par Xu Yi, nous allons présenter d'une part « la technique du Yi King » et d'autre part « le spectre ».

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ WU, Yuebei, 吴粤北, *Nirvana de la musique de l'avant-garde : Étude sur la technique de composition de la musique spectrale basée sur l'algorithme*, 先锋派实验音乐之涅槃基于算法的频谱作曲技法研究, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2009, p. 32.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

3.1. Le spectre du Yi King chez Xu Yi

Un développement explicatif sur le Yi King s'impose pour comprendre son fonctionnement et son utilisation dans les compositions de Xu Yi. Car ce Yi King spectral, en tant que technique de langage musical, est le fondement de toute son écriture.

3.1.1. Qu'est-ce que le Yi King ?

C'est le livre du Yi King qui nous en dévoile le concept et la philosophie. Ce livre appelé encore *Livre des changements et des transformations* est l'un des livres les plus anciens de la Chine, et date d'au moins 3000 ans. Ce classique de la philosophie chinoise expose les changements du monde. En réalité, le Yi King se déclinait en trois livres, mais les deux premiers ont été perdus. Seul le *Zhou Yi* existe encore et représente maintenant le Yi King. Le Yi King est considéré comme le programme général de la culture traditionnelle chinoise, qui contient une loi naturelle simple et profonde, et une pensée dialectique harmonieuse. Le Yi King adopte une perspective holistique pour comprendre et saisir le monde, c'est-à-dire l'unité du ciel et de l'homme. Il se veut la philosophie de l'univers ; il est la source de la culture chinoise. Ce livre couvre tous les domaines tels que la politique, la littérature, l'art, la vie, et la science⁵²¹. Il est considéré comme une « bible » par les taoïstes et les confucianistes.

Il a longtemps été utilisé comme un livre de divination, et donc il résume les lois de ces prédictions. Son écriture repose sur le dualisme du yin et du yang qui représente la dualité de tous les êtres et les choses.

La doctrine des cinq éléments (métal, bois, eau, feu, terre) est un autre système de la philosophie chinoise. Au temps de la dynastie Zhou, des philosophes taoïstes ont commencé à fusionner les systèmes du yin et yang et les cinq éléments. Au cours des 2000 années suivantes, le taoïsme a combiné ces deux systèmes dans ses enseignements pour soutenir que les changements entre toutes choses sont liés. Progressivement le yin et le yang et les cinq éléments sont devenus le Yi King⁵²².

Puis Confucius a écrit dix articles sur le Yi King dans *Les Commentaires sur le Yi King*, pour aider à interpréter les dessins des hexagrammes. C'est l'un de ces articles, le « Shuo Gua

⁵²¹ « Yi King », site Baidu baike, <https://baike.baidu.com/item/%E6%98%93%E7%BB%8F/153636?fr=aladdin>. Consulté le 18 mars 2018.

⁵²² LIU, Fengcun, 刘峰存, *Nature, motivation, croyance : la formation et la transformation des premières conceptions du yin-yang et des cinq éléments*, 自然, 动力, 信仰 : 早期阴阳五行观念的形成与转进, Xi'an, Presses d'Université Normale du Shaanxi, 2019.

Zhuan⁵²³ » qui explique le principe général du fonctionnement du Yi King et la poésie des deux sens de la circulation du Yi King.

Originellement le Yi King est issu du Tai Chi, autre nom du Tao, qui représente le néant (Fig. 9).

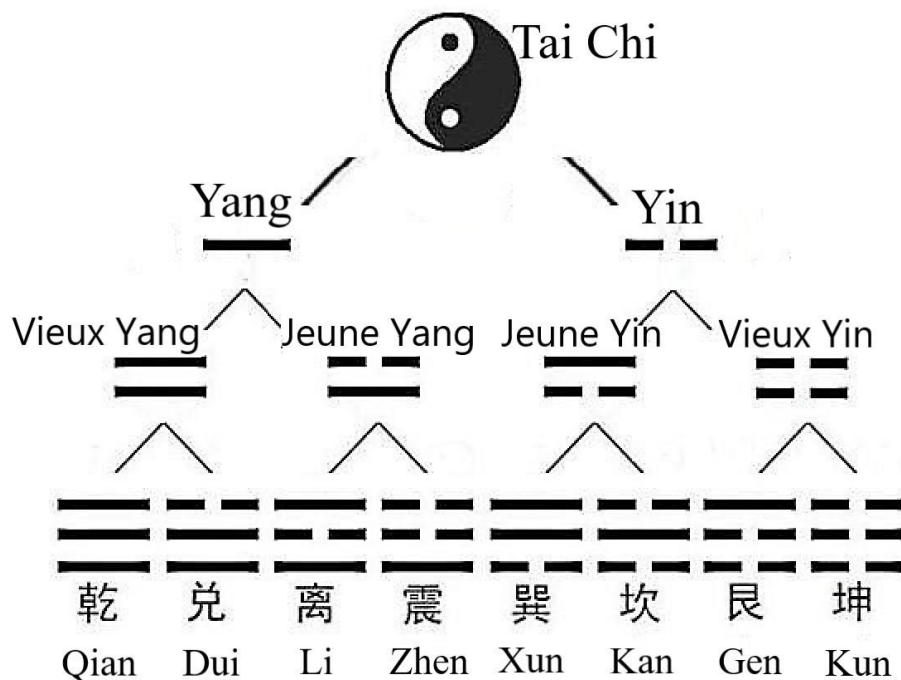


Fig. 9. Le Tai Chi et le Bagua. Le Tai Chi est un ensemble du yin et du yang. Le yin et le yang produisent un premier sous-ensemble de quatre phases : le jeune yin, le jeune yang, le vieux yin, le vieux yang. Puis ces quatre phases engendrent les huit trigrammes (Ba Gua) qui sont une nouvelle sous-unité. Finalement les huit trigrammes produisent les soixante-quatre hexagrammes du Yi King. Il a fallu trois étapes pour faire émerger les 64 hexagrammes du néant. Donc le principe se réalise : le Tao produit un, un produit deux, deux produit trois, trois produit tous les êtres⁵²⁴.

⁵²³ Extrait de l'article « Shuo gua zhuan » :

« Les saints créèrent le Yi King pour se conformer à la nature du destin de la vérité. Par conséquent, la théorie de la loi du fonctionnement du Ciel est appelée le yin et le yang, la nature de fonctionnement de la Terre est appelée la douceur et la brusquerie, et la loi du développement Humain est appelée la bienveillance et la justice. En tenant compte du Ciel, de la Terre, de l'Homme, chaque deux lignes d'hexagrammes doit correspondre respectivement à un de ces trois aspects, donc six lignes composent un hexagramme du Yi King. L'arrangement des positions des lignes du yin et du yang est de viser à régler le fait que les choses devraient être dans leur position initiale.

Le ciel et la terre sont fixés dans leurs positions respectives. Les montagnes et les lacs sont reliés les uns aux autres. La foudre et le vent se rapprochent l'un de l'autre et se battent. Le soleil et la lune sont comme l'eau et le feu, ils ne peuvent jamais fusionner. Les huit hexagrammes composent un arrangement binaire et enchevêtré.

L'examen de la situation passée est effectué dans le sens des aiguilles d'une montre, et la recherche de situations futures est effectuée dans le sens inverse. D'une manière générale, nous utilisons le Yi King pour explorer l'avenir, alors il faut prendre le sens inverse. »

Cf. Confucius, « Shuo gua zhuan », *Yizhuan*, in LIU, Dajun, 刘大钧, LIN, Zhongjun, 林忠军, *Interprétation du Yi Zhuan*, Chengdu, Maison d'Éditions Bashu, 2006, 203 p. NT.

⁵²⁴ « Principes dérivés du Tai Chi, 探索“太极生两仪两仪生四象四象生八卦”之原理 », site Zhenjiawang, <https://www.gua3hao.com/102.html>, rubriques « Science naturelle ». Consulté le 22 juin 2020.

Voici les huit trigrammes (en chinois Ba gua, 八卦) qui sont au fondement du Yi King (Fig. 10) :

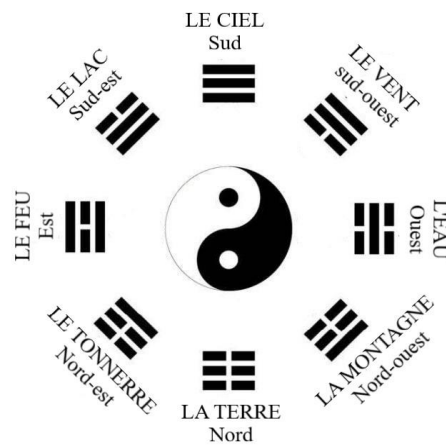


Fig. 10. Le Ba Gua (les huit trigrammes). Cette figure est réalisée par l’auteur.

Chaque trigramme représente symboliquement : Ciel, Terre, tonnerre, eau, montagne, vent, feu, lac. En doublant les trigrammes (en en superposant deux l’un sur l’autre), on obtient alors des hexagrammes ; 64 combinaisons d’hexagrammes sont alors possibles (8x8), chaque hexagramme symbolisant un état et ses transitions possibles (Fig. 11).

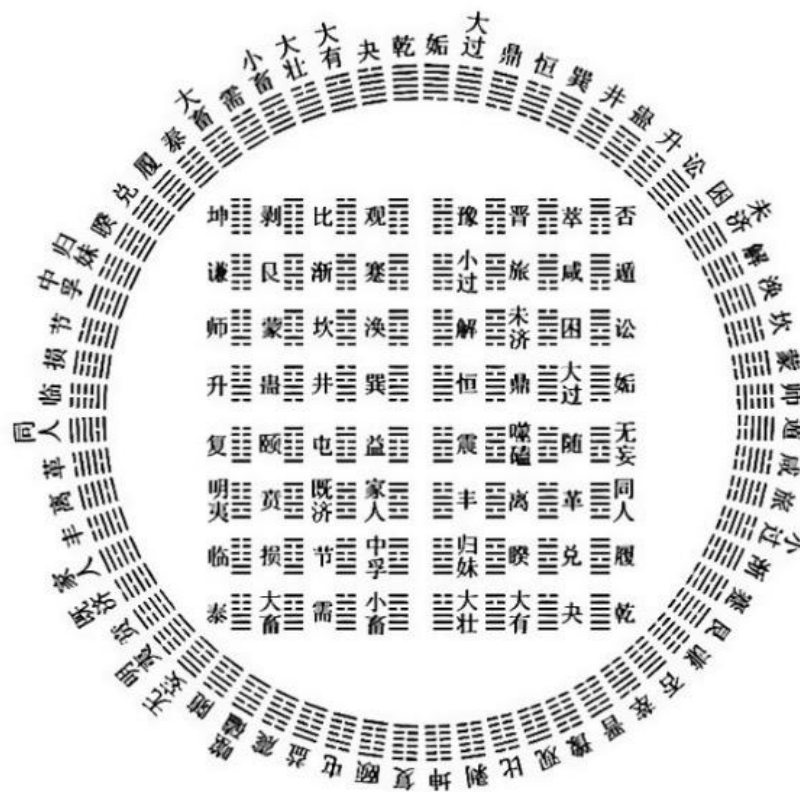


Fig. 11. Schéma de l’ordre original du Yi King. Le cercle symbolise le ciel. Les anciens Chinois croyaient que le ciel était rond. Le cercle a deux modes de rotation, représentant les deux modes de rotation différents du

soleil et de la lune ; le carré intérieur représente la terre qui a quatre directions. Le carré intérieur et le cercle extérieur montrent la séquence de 64 hexagrammes.

Le système idéologique du Yi King de Confucius a ensuite profondément influencé la culture chinoise. Le Yi King est consulté pour la divination à travers les trigrammes et hexagrammes qui sont tirés trait par trait.

Il y a différentes méthodes dans l'art de la divination, la méthode de la monnaie de cuivre, la méthode chinoise du nombre de caractères, l'algorithme de la tige de paille. Choisissons la méthode de la monnaie de cuivre, pour comprendre et obtenir la probabilité mathématique du ton de base.

Jetons trois pièces, lorsque deux pièces montrent le chiffre et qu'une pièce affiche le dessin, c'est le jeune yang ; si deux pièces affichent le dessin et une pièce le chiffre, c'est le jeune yin ; si les trois pièces montrent le chiffre, c'est le vieux yang, et si c'est trois dessins c'est le vieux yin.

Le yang est représenté graphiquement par un trait continu : —

Le yin est représenté par un trait discontinu : - -

On recommence six fois l'opération jusqu'à obtenir les six lignes de l'hexagramme.

Chaque ligne dans chaque hexagramme représente l'état de chaque étape du développement des choses, et les six lignes superposées ensemble représentent le processus complet des choses du début à la fin⁵²⁵.

La première ligne représente le début de l'émergence de quelque chose, et signifie à quel point il est difficile de préjuger de l'avenir. La deuxième ligne représente un changement marqué dans les choses qui peuvent être séparées des autres choses. La troisième ligne représente les choses entrant dans une phase lisse, le chemin du changement est clair. La quatrième ligne représente un grand changement dans les choses qui peuvent être décisionnelles. La cinquième ligne représente le développement des choses à l'étape de l'achèvement réussi, mais à l'approche de la fin. La sixième ligne représente le développement des choses à l'étape finale. Alors les choses doivent être inversées, on repart au début, c'est un cycle⁵²⁶.

Dans plusieurs de ses œuvres, Xu Yi n'hésite pas à utiliser ce système de divination pour obtenir le son fondamental. Les thèmes apparaîtront sous la forme d'une combinaison d'un son continu et d'un son discontinu, tels que dans *Le Plein du Vide*, ou dans *Yi*, ou dans *Xiao Yao You* etc.

⁵²⁵ ZHANG, Ning, 张宁, « Les six lignes du Yi King : Six étapes du développement des choses, 易经六爻 : 事物发展的六个阶段 », <https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404634534170984469>. Consulté le 3 juin 2021.

⁵²⁶ *Ibid.*

Voyons l'exemple dans la partition de *Voyage intérieur* créé en 2002, pour flûte, clarinette, piano, percussion, violon, violoncelle et dispositif électronique spatialisé en huit pistes (Ex. 8).

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Violon, and Violoncelle. The score is divided into four measures with time signatures 1/8, 7/4, 4/8, and 9/4. The Piano part features rapid, discontinuous sounds with dynamics ranging from f to sf. The Violon part includes pizzicato and arco techniques with dynamics from sf to p. The Violoncelle part features long, continuous sounds with dynamics from p to sf.

Ex. 8. Xu Yi, *Voyage intérieur*, mes. 1-5, 2002. Reproduction avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Dans la partition, le thème de la musique est composé de deux courtes structures, la partie de piano est un son discontinu rapide et la partie de violoncelle est un son continu long. Et ces deux formes de sons apparaissent alternativement. Lorsque nous comparons les symboles du yin et du yang, nous pouvons immédiatement considérer ce thème comme l'image du Tao sur la partition musicale.

Les caractéristiques visuelles des notes de la partition musicale utilisée par Xu Yi correspondent aux symboles selon lesquels les sons longs sont yang et les sons courts sont yin. Elle est fidèle à l'idée centrale du Yi King, un yin et un yang sont le Tao, et le Tao est l'essence de tous les êtres⁵²⁷.

3.2.2. La signification de la rotation du Yi King

Comment utiliser en musique le principe du fonctionnement du Yi King pour faire tourner le spectre et obtenir le matériau sonore souhaité, comme l'a fait Xu Yi dans *Le Plein du Vide* et dans d'autres œuvres ?

⁵²⁷ « Xi Zhuan, 系传 », *Yi King*, http://www.360doc.com/content/19/0522/17/26252107_837516231.shtml. Consulté le 20 juin 2020.

La première chose à préciser est que Xu Yi a utilisé la partition du Yi King qu'elle a développée sous le nom de spectre du Yi King⁵²⁸. Ce n'est pas le même que le spectre acoustique que nous connaissons habituellement. La définition du spectre dans la musique spectrale occidentale fait référence à un son concret dans la nature. Nous utilisons un analyseur de spectre pour présenter la relation entre la fréquence et l'énergie du signal de l'onde sonore à l'intérieur d'un son concret. Le spectre est donc un graphique montrant les caractéristiques physiques du son.

De toute évidence, le spectre du Yi King n'est pas le spectre d'un son concret dans la nature. C'est une méthode purement artificielle pour intégrer toutes les notes ensemble. Chaque note de la distribution de chaque bande de fréquence dans le spectre du Yi King est très uniforme. En fait, le spectre du Yi King est une sorte d'état chaotique de spectre de bruits, mais ce n'est pas un son réel. Ainsi, l'importance du spectre pour les compositeurs est qu'il est la source du matériel musical. Puisque ces matériaux musicaux dans le spectre peuvent refléter la structure physique du son, il doit exister une certaine logique de structure mathématique entre ces matériaux musicaux, et le spectre du Yi King est alors considéré comme un résumé des lois de la nature par Xu Yi. Xu Yi exprime sa compréhension du spectre du Yi King ainsi :

Le Yi King est un résumé des lois de la nature et de l'expérience de la vie humaine par les anciens chinois, puis les lois comprises dans le Yi King sont appliquées à tous les domaines. Le spectrogramme reflète en fait les lois des phénomènes sonores que les gens ont saisis et introduits dans la création musicale en Occident. Vous pouvez donc complètement considérer mon spectrogramme du Yi King comme un spectrogramme naturel obtenu après des changements technologiques artificiels. Je pense que le Yi King et la science occidentale pour la recherche du son ont des facteurs à la fois naturels et artificiels. J'ai donc combiné le Yi King avec le spectre et l'ai transformé en ma propre méthode de création musicale. Et il faut dire que la culture du Yi King est en fait une combinaison de conscience et d'inconscience. C'est un état requis dans la création musicale, qui est de nature taoïste⁵²⁹.

Voici une représentation du spectre du Yi King selon Xu Yi (Fig. 12) :

⁵²⁸ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁵²⁹ *Ibid.*

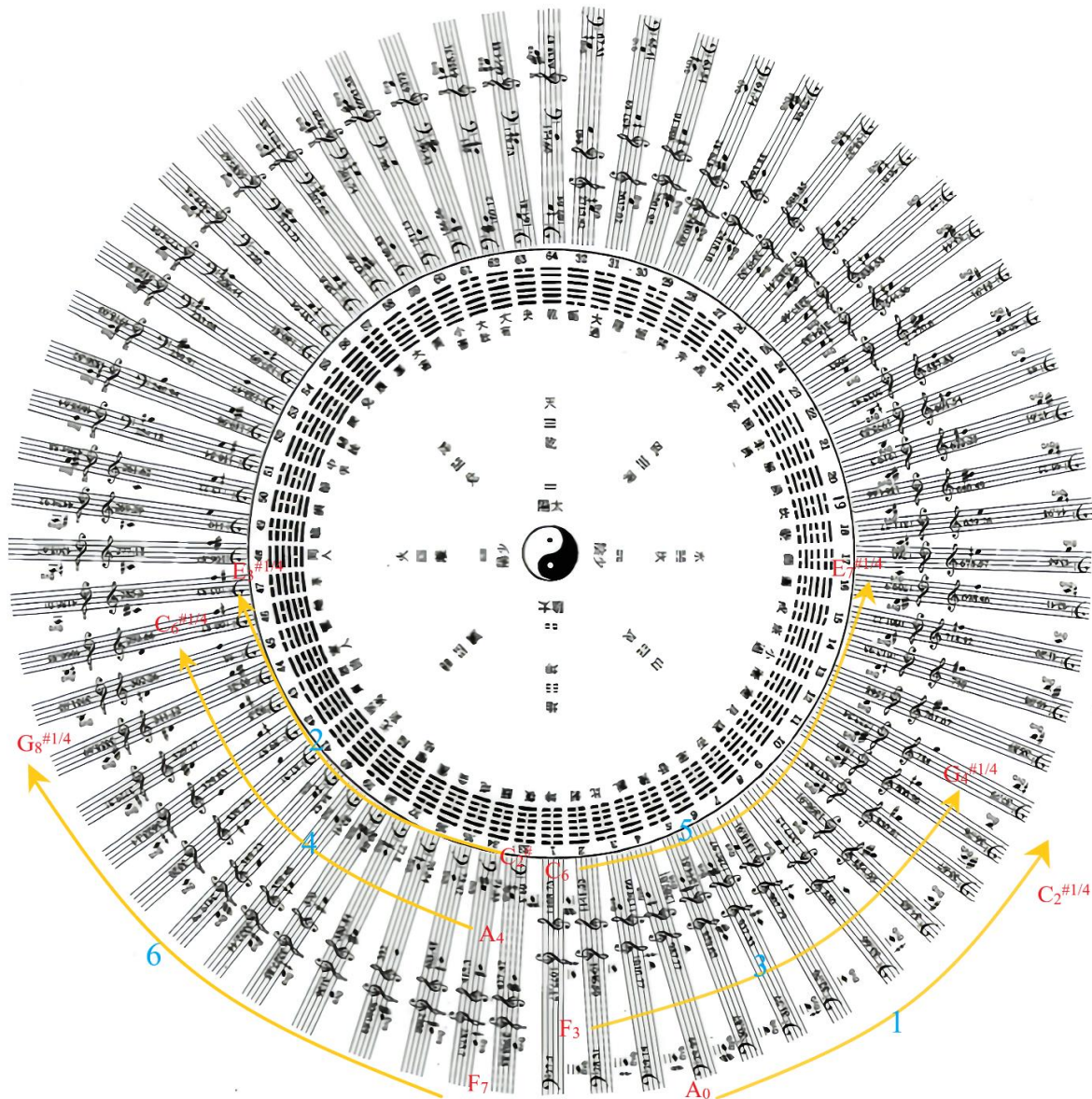


Fig. 12. Le spectre de Yi King de Xu Yi. Ce graphique du spectre de Yi King de Xu Yi est issu de l'article « *Le Chant des Muses*, la dernière création de Xu Yi » écrit par LIAO, Lin-Ni⁵³⁰. Les marquages de couleur sur l'image ne sont pas marqués par Xu Yi, mais par l'auteur de l'article. Du numéro 1 au numéro 32, c'est la rotation anti-horaire. Du numéro 33 au numéro 64, c'est la rotation horaire.

Xu Yi utilise 192 hauteurs de notes (incluant les $\frac{1}{4}$ de tons). Elle fait correspondre chacun de ses 64 hexagrammes à trois notes (incluant les $\frac{1}{4}$ de tons). Un hexagramme pouvant représenter trois notes possibles, on obtient la totalité des 192 notes utilisées (64×3).

Dans son manuscrit, Xu Yi a arrangé les notes dans trois cercles, et chaque cercle a deux sens de rotation. Ces six parties tournent en fait selon l'ordre des hexagrammes du Yi King, que nous allons expliquer.

⁵³⁰ LIAO, Lin-Ni, « *Le Chant des Muses*, la dernière création de Xu Yi », l'Éducation Musicale, n° 105, 2016.

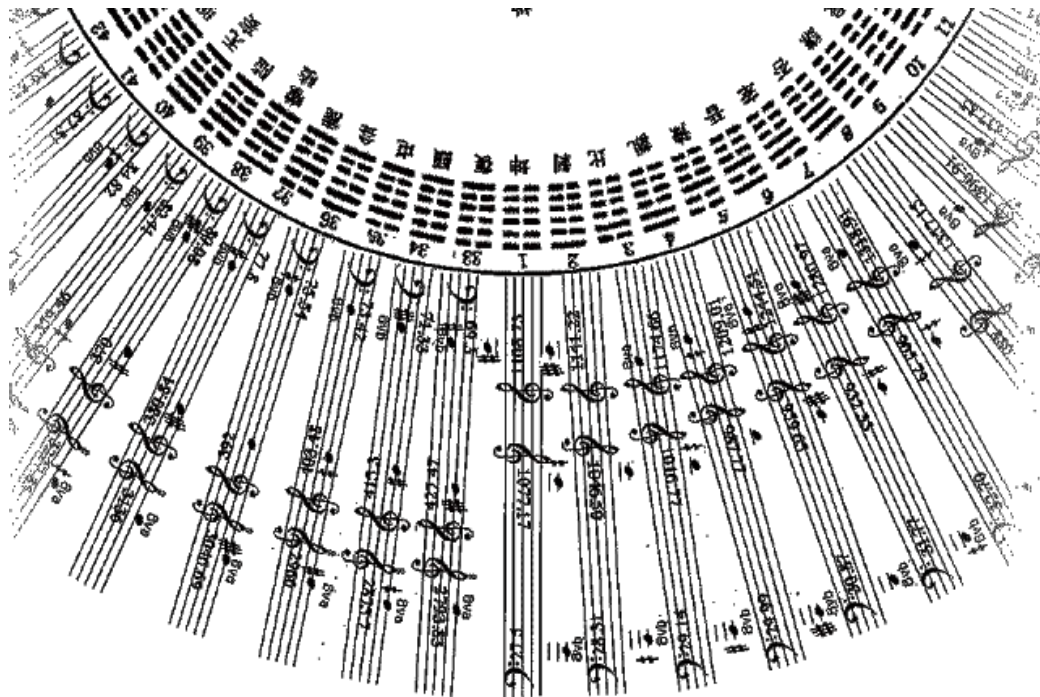


Fig. 13. Détail sur les hexagrammes dans le spectre de Yi King de Xu Yi. Cette figure du Yi King est issue de l'article « Xu Yi – *Le Plein du Vide*⁵³¹ ».

Dans la partie basse (numéro 1 en bleu), c'est d'abord l'hexagramme Kun qui tourne dans le sens anti-horaire jusqu'à l'hexagramme Hou, de la note A_0 à la note $C_2^{\#1/4}$ (numéro 1 en bleu) ; puis l'hexagramme Fu tourne dans le sens horaire jusqu'à Qian, de la note $C_2^{\#}$ à la note $E_3^{\#1/4}$ (numéro 2 en bleu).

Dans la partie médium, l'hexagramme Qian tourne dans le sens anti-horaire jusqu'à l'hexagramme Fu, de la note F_3 à la note $G_4^{\#1/4}$ (numéro 3 en bleu) ; l'hexagramme Hou tourne dans le sens horaire jusqu'à l'hexagramme Kun, de la note A_4 à la note $C_6^{\#1/4}$ (numéro 4 en bleu).

Dans la partie aiguë, l'hexagramme Kun tourne dans le sens anti-horaire jusqu'à l'hexagramme Hou, de la note $C_6^{\#}$ à la note $E_7^{\#1/4}$ (numéro 5 en bleu) ; l'hexagramme Fu tourne dans le sens horaire jusqu'à l'hexagramme Qian, de la note F_7 à la note $G_8^{\#1/4}$ (numéro 6 en bleu).

L'arrangement de la hauteur du son est créé à partir du trigramme de Kun, 坤卦. Les notes de chaque trigramme représentent « le son de ciel », « le son de la terre » et « le son de l'homme » qui sont exprimés dans l'esthétique musicale de Zhuang-Tseu (ou Zhuangzi)⁵³².

Chaque trigramme de la partie basse est élevé successivement d'un quart de ton, et chaque trigramme du milieu et de la partie aiguë est diminué d'un quart de ton. Ce mode d'arrangement

⁵³¹ « Xu Yi - *Le Plein du Vide* », site edmu.fr, <https://www.edmu.fr/2012/02/xu-yi-le-plein-du-vid.html>. Consulté le 14 mars 2019.

⁵³² ZHUANG, Tseu, *op. cit.*, https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvre_de_Tchoangtzeu/Chapitre_2._Harmone_universelle. Consulté le 20 juin 2019.

provient de l'échelle de la gamme tempérée de 24 tons. Comme ce spectre ne correspond pas à la nature de la série harmonique, cet arrangement artificiel cause la distorsion de l'onde sonore.

Dans le spectre du Yi King, la valeur minimale de la note est la quadruple croche, et la valeur maximale, la ronde qui est soixante-quatre fois plus grande que la minimale. Xu Yi organise les soixante-quatre combinaisons de valeur de l'hexagramme du Yi King conformément à l'ordre de la suite arithmétique. L'écart de valeur entre les deux points adjacents est la quadruple croche. Cet arrangement équidistant, Messiaen l'a décrit dans son livre *Technique de mon langage musical*. Ces combinaisons de valeur sont en fait un symbole des temps différents de tout l'univers⁵³³.

Donc dans la figure du Yi King, l'ordre des 64 hexagrammes exprime les propriétés du yin et du yang des êtres.

Nous pouvons retrouver un exemple de l'unicité des deux modes de rotation du Yi King dans certains poèmes taoïstes. Il existe des poésies qui peuvent être lues dans les deux sens, mais sans avoir tout à fait la même signification. Voici un poème intitulé : *Deux chagrins d'amour*, 两相思, de Li Yu, 李禹, de la dynastie Song :

枯眼望遥山隔水，往来曾见几心知。壶空怕酌一杯酒，笔下难成和韵诗。途路阻人离别久，讯音无雁寄回。孤灯夜守长寥寂，夫忆妻兮父忆儿。

Mes yeux sont secs, mais je vois des montagnes et des rivières au loin. Les gens vont et viennent, combien de personnes sont mes confidentes ? La cruche est vide et plus aucun vin ne peut être versé. J'ai pris le crayon mais je n'arrive pas à écrire de poèmes. C'est un long voyage, et je suis séparé de ma femme depuis longtemps. Je voulais avoir de ses nouvelles, mais il n'y a pas de pigeon voyageur et la lettre n'a pas pu être envoyée. Comme il est difficile de rester seul pendant de longues nuits. En tant que mari et père, ma femme bien-aimée et mes enfants me manquent.

Et voici l'autre sens :

⁵³³ Dans son ouvrage *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Messiaen explique ses techniques et idées d'écriture les plus importantes. Il emprunte des concepts comme « Le rythme est l'ordonnance du mouvement » de Platon, « La musique est le rythme » de Confucius, pour progressivement exposer en profondeur sa compréhension du rythme à travers la vingtaine de définitions rythmiques. – cf. MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme de couleurs et d'ornithologie*, Paris, Éditions Leduc, tome VII, 1994, p. 41. Également, dans un discours prononcé à la Conférence de Bruxelles en 1958, Messiaen présente ses idées musicales. Pour lui, l'étude du rythme doit commencer par le temps, et il a essayé pendant plusieurs années de transmettre cette idée au Conservatoire de Musique de Paris avec sa « philosophie de la durée », concept qu'il a emprunté à Bergson. Il a souvent parlé du concept des temps qui nous entourent : le temps des étoiles « infiniment long », le temps des montagnes « très long », le temps humain « généralement long », le temps des insectes « très court », le temps atomique « trop court » et ainsi de suite. Ces temps représentent tous la durée de chaque vie, et la représentation que nous en avons est différente pour chacun d'entre nous. Il a aussi proposé à ses élèves le temps de cohabitation humaine qui est différent, le temps physiologique, le temps psychologique et ainsi de suite. – cf. ZHENG, Zhong, 郑中, « Le système rythmique de Messiaen, 论梅西安的节奏系统 », *Music Research*, n° 3, Pékin, 2004, p. 81-91.

儿忆父兮妻忆夫，寂寥长守夜灯孤。迟回寄雁无音讯，久别离人阻路途。诗韵和成难下笔，酒杯一酌怕空壶。知心几见曾来往，隔山遥望眼枯。

Mon père me manque, mon mari me manque et je suis seule dans ma maison durant de longues nuits. Le pigeon voyageur n'a pas ramené de message. Nous sommes séparés depuis très longtemps. Je voulais écrire un poème mais je n'arrive même pas à commencer le premier mot. J'ai pris le verre et j'ai voulu verser un verre de vin mais j'ai craint que la cruche soit vide. Mon cher mari, quand reviendras-tu, je ne peux voir qu'à travers mes larmes⁵³⁴.

Les deux expressions émotionnelles de la femme (le yin) et du mari (le yang) apportent la signification du titre de la poésie. Ce genre de poème définit des émotions semblables, mais avec deux versifications uniques et différentes. La dualité opposition et unité du yin et du yang, offre une couleur émotionnelle et une conception artistique infinie à ce poème.

Le spectre du Yi King a été arrangé selon le principe du gradient qui attribue 64 trigrammes du Yi King au yin et au yang. Xu Yi a divisé 32 trigrammes du pôle yang et 32 trigrammes du pôle yin, mais sa méthode de classification yin et yang n'est pas la même que la classification traditionnelle du Yi King⁵³⁵.

Tout le cercle est divisé en deux directions différentes. Du trigramme de Kun, 坤卦, au trigramme de Hou, 姤卦, la trajectoire du mouvement du Yi King tourne dans le sens anti-horaire. Du trigramme de Fu, 復卦, au trigramme de Qian, 乾卦, la trajectoire du mouvement du Yi King tourne dans le sens des aiguilles d'une montre.

À l'intérieur de chaque demi-cercle, Xu Yi dispose à nouveau de deux directions de rotation différentes. Du trigramme de Kun, 坤卦, au trigramme de Pi, 否卦, elle utilise les numéros de séries d'un à huit dans le sens anti-horaire (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, yang). Du trigramme de Qian, 谦卦, au trigramme de Dun, 遁卦, elle numérote les trigrammes de huit à un (8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, yin). Puis du trigramme de Shi, 师卦, au trigramme de Song, 讼卦, elle numérote les trigrammes encore d'un à huit (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, yang). Du trigramme de Sheng, 升卦, au trigramme de Gou, 姤卦, elle numérote les trigrammes de huit à un (8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, yin), cet ordre alternatif permet de numérotter les 32 trigrammes. Pour les 32 trigrammes restants dans le sens des aiguilles d'une montre, Xu Yi utilise la même méthode pour les classer.

⁵³⁴ LI, Yu, 李禹, « Deux chagrins d'amour, 两相思 », site Gushiwen, https://so.gushiwen.cn/shiwenv_869c3af9d702.aspx. Consulté le 18 avril 2021. NT.

⁵³⁵ La classification traditionnelle du yin et du yang de 64 hexagrammes dans le Yi King n'a qu'un grand cercle divisé en deux parties tournantes dans des directions différentes, représentant respectivement le yin et le yang, cependant, ils ne seront pas de nouveau subdivisés. Mais la méthode de classification de Xu Yi consiste à diviser le yin et le yang à l'intérieur du yin et du yang. En plus de se conformer au concept taoïste du yin et du yang, la méthode de classification de Xu Yi peut également perturber l'effet attendu de la combinaison sonore, rendant le son dans l'arrangement du Yi King toujours incertain.

Enfin les trigrammes de même numéro se regroupent ensemble, sous la forme de nombres impairs pour le pôle yang et de nombres pairs pour le pôle yin ce qui fait un total de huit groupes. Cette classification reflète que le yin et le yang se retrouvent de nouveau dans le yin et le yang, de sorte que lorsque deux hexagrammes aléatoires sont comparés ensemble, nous pouvons toujours distinguer les attributs du yin et du yang. Cela signifie également que dans la musique de Xu Yi, la connexion de deux notes aléatoires révèle une relation opposée du yin et du yang. Les combinaisons du yin et du yang alternent tout le temps et deviennent les caractéristiques dynamiques du Tao. Voici les schémas de ces huit groupes (Tabl. 4, Fig. 14, Fig. 15) :

Tai chi	yin	Vieux yin	Kun 坤	yang	1. 坤 Kun	2. 剥 Bo	
				yang	yin	3. 比 Bi	4. 观 Guan
				yin	yang	5. 豫 Yu	6. 晋 Jin
				yin	yin	7. 萃 Cui	8. 否 Pi
			Gen 艮	yang	8. 谦 Qian	7. 艮 Gen	
				yang	yin	6. 蹇 Jian	5. 渐 Jian
		yin		yang	4. 小过 Xiaoguo	3. 旅 Lv	
		yin		yin	2. 咸 Xian	1. 遁 Dun	
		Jeune yang	Kan 坎	yang	1. 师 Shi	2. 蒙 Meng	
				yang	yin	3. 坎 Kan	4. 涣 Huan
				yin	yang	5. 解 Jie	6. 未济 Weiji
				yin	yin	7. 困 Kun	8. 讼 Song
	Xun 巽		yang	8. 升 Sheng	7. 蛊 Gu		
			yang	yin	6. 井 Jing	5. 巽 Xun	
		Jeune yin	Zhen 震	yang	1. 复 Fu	2. 颐 Yi	
				yang	yin	3. 屯 Zhun	4. 益 Yi
				yin	yang	5. 震 Zhen	6. 噬嗑 Shihe
				yin	yin	7. 随 Sui	8. 无妄 Wuwang
				yang	8. 明夷 Mingyi	7. 贲 Ben	
				yang	yin	6. 既济 Jiji	5. 家人 Jiaren

	yang		Li 离	yang	4. 丰 Feng	3. 离 Li
				yin	2. 革 Ge	1. 同人 Tongren
		Vieux yang	Dui 兑	yang	1. 临 Lin	2. 损 Sun
				yin	3. 节 Jie	4. 中孚 Zhongfu
				yang	5. 归妹 Guimei	6. 睽 Kui
				yin	7. 兑 Dui	8. 履 Lv
			Qian 乾	yang	8. 泰 Tai	7. 大畜 Dachu
				yin	6. 需 Xu	5. 小畜 Xiaochu
				yang	4. 大壮 Dazhuang	3. 大有 Dayou
				yin	2. 夬 Guai	1. 乾 Qian

Tabl. 4. Les attributs de 64 hexagrammes dans le système de spectre du Yi King de Xu Yi. Les attributs du yin et du yang des 192 notes se retrouvent également dans ces 64 hexagrammes La formulation de ce tableau est basée sur le contenu du manuscrit de Xu Yi par l'auteur. Les attributs yin et yang du Tai Chi aux soixante-quatre hexagrammes sont basés sur la méthode de Xu Yi, qui est quelque peu différente de la classification traditionnelle du yin et du yang.

Handwritten musical score for the Yi King hexagram Xu Yi. The score is organized into seven systems, each consisting of a treble and bass staff. The systems are numbered 1 through 7 on the left. Each system includes Chinese characters above and below the staves, along with musical notation such as notes, rests, and accidentals. The characters are: 1. 坤, 逝, 师, 始; 2. 乾, 临, 同, 复; 3. 比, 旅, 坎, 巽; 4. 大有, 渐, 解, 离, 屯; 5. 小畜, 归妹, 家人, 震; 6. 萃, 艮, 困, 丰; 7. 大畜, 兑, 贲.

Fig. 14. Classification du pôle yang en hauteur et rythme dans le spectre du Yi King de Xu Yi. Ce schéma provient du manuscrit de Xu Yi⁵³⁶.

⁵³⁶ Cf. Annexe 5. Manuscrits et sources directes reçus de Xu Yi.

The image displays a handwritten musical score for the hexagram Xu Yi (☵ over ☱). It is organized into four systems, each labeled with a circled number (2, 4, 6, 8) on the left. Each system consists of two staves: a top staff with Chinese characters and musical symbols, and a bottom staff with rhythmic notation. The characters are: 剥 (Bo), 咸 (Xian), 蒙 (Meng), 大过 (Da Guo) in system 2; 观 (Guan), 大壮 (Da Zhuang), 夬 (Guai), 中孚 (Zhong Fu), 益 (Yi) in system 4; 晋 (Jin), 蹇 (Jiǎn), 未济 (Wei Ji), 丰 (Feng), 益 (Yi) in system 6; and 泰 (Tai), 履 (Lǚ), 明夷 (Ming Yi), 泰 (Tai) in system 8. Musical symbols include notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. Rhythmic notation in the bottom staves uses vertical lines and dots to represent note values and rests.

Fig. 15. Classification du pôle yin en hauteur et rythme dans le spectre du Yi King de Xu Yi. Ce schéma provient du manuscrit de Xu Yi⁵³⁷.

⁵³⁷ Ibid.

Les deux modes de rotation dans le spectre de Xu Yi sont cohérents avec la théorie de transition et de modulation de la musique chinoise ancienne.

L'origine de l'héritage culturel musical de cette technique de rotation se trouve dans la théorie musicale des anciens savants chinois qui réalisaient déjà la technique de modulation et de transition avec le Yi King. Dans la dynastie Zhou, la structure du yin et du yang était basée sur douze branches terrestres⁵³⁸, associée à la théorie des cinq éléments. D'un point de vue mathématique, l'intégration parfaite de la relation des nombres dans les deux modes de rotation du Yi King était un problème difficile. Les érudits de chaque dynastie avaient des façons différentes de combiner le yin et le yang avec les cinq éléments du Yi King⁵³⁹.

La figure suivante (Fig. 16) est un schéma de rotation de la modulation et de la transition de la musique chinoise ancienne. Dans la musique chinoise, une hauteur fixe ne suffit pas pour donner le sens de la musique. Il est également nécessaire de comprendre la relation de l'intervalle avec les autres notes. Cela nécessite de prendre en compte la position du ton du Gong 宫 (*Do*), qui détermine l'attribution des cinq éléments.

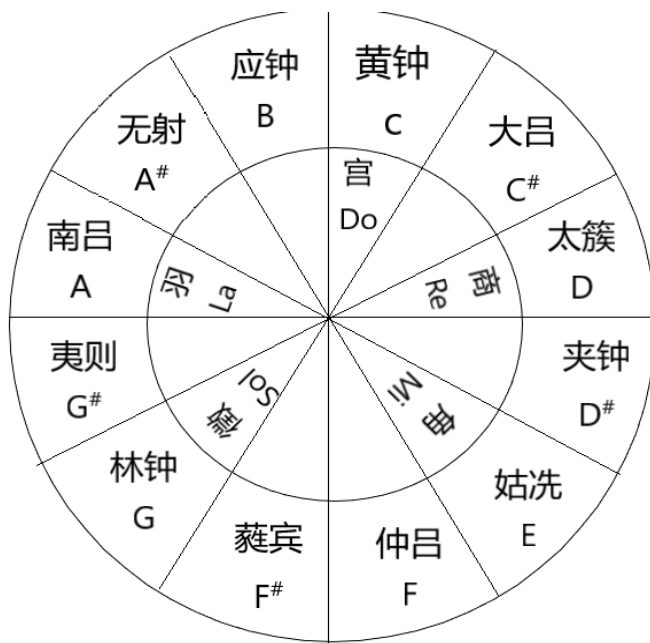


Fig. 16. Tableau de la modulation et de la transition de la musique chinoise ancienne.

Dans cette illustration, l'anneau extérieur est composé de douze sons à hauteur fixe, l'anneau intérieur comprend les cinq tons de la gamme pentatonique (*Do, Re, Mi, Sol, La*) qui

⁵³⁸ Les douze branches terrestres sont un ancien système chinois utilisé pour calculer le temps, avec douze images d'animaux comme symboles. Ce système combine les dix *tiges célestes* pour former le *calendrier sexagésimal*. C'est le contenu le plus fondamental de l'astronomie chinoise ancienne.

⁵³⁹ L'expression mathématique du mystère du Yi King est de savoir comment unifier ce qui symbolise les quatre directions de la terre et les cinq éléments de la nature dans le Yi King. Pour ce problème, les savants de toutes les dynasties ont espéré rattacher parfaitement divers phénomènes et objets de la nature à la fusion des quatre et cinq, mais il n'y a jamais eu de réponse unifiée.

représentent les cinq éléments. On constate que la note C du cercle extérieur correspond au ton de Gong 宫 (*Do*) du cercle intérieur, la note a donc la double signification de « hauteur » et de « mode⁵⁴⁰ ».

Dans ses recherches sur la modulation⁵⁴¹ de la musique traditionnelle chinoise, le musicologue Huang Xiangpeng, 黄翔鹏 estime que le cercle intérieur reste stationnaire et que la relation entre les différents modes de la musique traditionnelle chinoise peut être obtenue en faisant tourner le cercle extérieur à gauche et à droite ; ou bien le cercle extérieur reste stationnaire en faisant tourner le cercle intérieur⁵⁴². En effet, quel que soit le cercle utilisé comme objet de référence, lorsque l'un d'entre eux tourne, cela signifie que l'autre tourne dans le sens opposé.

Dans l'étude de la musique traditionnelle, il est très important de déterminer la position du ton de Gong 宫 (*Do*). Dans l'échelle pentatonique chinoise, quel que soit le mode, le ton de Gong (*Do*) peut devenir la tonique dominante et c'est très important. Cette importance ne signifie pas que le ton de Gong devienne une tonique mélodique dans divers modes, mais qu'il y a une orientation psychologique dans la musique selon laquelle le ton de Gong est préférentiellement réquisitionné. Comme l'a dit le musicologue Li Yinghai, 黎英海, dans l'article de Jiang Jiang, 江江 : « Dans n'importe quel mode de la musique traditionnelle chinoise, le ton de Gong ne peut être omis⁵⁴³ ».

Par exemple, lorsque la note G₁ est considérée comme étant le ton de Gong 宫 (*Do*), nous pouvons déduire les propriétés des autres notes : la note A₁ est Shang 商 (*Ré*), la note B₁ est Jue 角 (*Mi*), la note D₂ est Zhi 徵 (*Sol*) et la note E₂ est Yu 羽 (*La*). Ces cinq notes appartiennent au système de Gong de la note G. En fait c'est l'utilisation d'un ton fixe qui montre la relation entre chaque ton dans les cinq éléments.

Par conséquent, lorsque les douze hauteurs fixes se succèdent comme le ton de Gong (*Do*) dans les cinq éléments, les propriétés des autres sons de cette même structure de Gong peuvent également être déterminées. De même, quand nous savons que la note B₁ est comme *Mi*, nous pouvons également déduire la position de la note de Gong et les propriétés des autres sons.

⁵⁴⁰ FAN, Zuyin, 樊祖荫, « Pensée linéaire et terminologie musicale : Deux questions dans l'étude de la musique traditionnelle chinoise, 关于线性思维与音乐术语 : 中国传统音乐研究中的两个问题 », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 2017, p. 184-187.

⁵⁴¹ Procédé qui permet de passer d'un mode à un autre.

⁵⁴² HUANG, Xiangpeng, 黄翔鹏, « Recherche terminologique de la musique : également sur le système musical des carillon de Zenghouyi, “之调称谓”、“为调称谓”与术语研究 : 兼谈曾侯乙编钟的乐制 », *Musique de la Chine*, n° 2, Pékin, 1995, p. 13-14.

⁵⁴³ JIANG, Jiang, 江江, « Mauvaise interprétation et innovation de la sinisation des termes musicaux occidentaux, 西方音乐术语的中国化误释与创新 », *Journal de l'Université des Arts de Nanjing*, n° 2, Nanjing, 2013, p. 3-9.

Nous pouvons enfin obtenir $12 \times 5 = 60$ notes avec des propriétés différentes des cinq éléments. Peu importe la façon dont ces notes sont combinées, elles sont toutes en relation avec les cinq éléments⁵⁴⁴ (soit dans le cycle de génération, soit dans le cycle de domination⁵⁴⁵).

Ainsi, la transition et la modulation sont une « technique de transformation de la couleur de la tonalité » dans la musique traditionnelle chinoise⁵⁴⁶, qui permet d'obtenir des changements dans la couleur émotionnelle de la musique.

L'effet réel du spectre du Yi King de Xu Yi à travers la méthode de rotation consiste également à changer la couleur sonore, avec plus de choix de matériaux sonores, enrichissant la manière d'exprimer le contenu musical. Son objectif a pour nature essentielle d'agencer divers sons selon une certaine règle en diverses combinaisons des cinq éléments.

Par conséquent, nous pouvons considérer le spectre défini par Xu Yi comme un spectrogramme de Yi King sans cercle intérieur et avec seulement trois cercles extérieurs. Comme le cercle intérieur n'a pas besoin d'être tourné, il est utilisé comme référence et n'a pas besoin d'être affiché. Lorsque les trois cercles extérieurs sont tournés, cela signifie que chaque note obtenue possède une propriété correspondante à l'un des cinq éléments, et cette note doit avoir une affinité dans le langage musical. Ou bien, prenons l'un des trois cercles de Xu Yi comme référence et considérons-le comme une plaque sonore, ainsi le son produit par la rotation des deux autres cercles possède également une sémantique musicale.

Quelle que soit la manière dont le Yi King est considéré, la signification de la transition et de la modulation du Yi King est que chaque cercle tourne dans deux directions différentes, en relation avec d'autres cercles. Comme les cinq éléments correspondent à diverses parties du corps humain, à diverses réalités émotionnelles et spirituelles, chaque note a donc enfin les attributs des cinq éléments dans la musique, musique qui est formée comme un individu vivant

⁵⁴⁴ Dans le système de modulation de la musique traditionnelle chinoise, il y a une controverse depuis l'Antiquité. Le premier point de vue est qu'il y a 60 tons (5×12) dans le système de modulation de la musique chinoise. L'autre est la présence de 84 tons (7×12). Mais à partir de la musique traditionnelle transmise en Chine, dans une gamme, les *Do*, *Ré*, *Mi*, *Sol* et *La* peuvent être la tonique, les autres notes ne peuvent pas être la tonique. Dans la théorie des 84 tons, si la note *Fa* apparaît, elle doit être considérée comme la note *Do* ; ou lorsque la note *Si* apparaît, la note *Si* doit être considérée comme la note *Mi*. Ensuite, ces deux situations impliquent la transposition dans la musique occidentale. Dans ce cas, certains des 84 tons se chevaucheront. Notre thèse adopte donc un argument de 60 tons.

⁵⁴⁵ La théorie des cinq éléments établit une relation de génération (ou engendrement) et de domination (destruction) entre les cinq éléments. La génération signifie un soutien mutuel. L'ordre de génération est que le bois produit le feu, le feu produit la terre, la terre produit l'or, l'or produit l'eau et l'eau produit le bois. La domination signifie une retenue mutuelle. L'ordre de domination est que le bois retient le sol, le sol retient l'eau, l'eau retient le feu, le feu retient l'or et l'or retient le bois. Lorsque les cinq éléments sont perturbés par des facteurs externes qui rompent l'équilibre, il est alors nécessaire de réorganiser les autres éléments pour obtenir un compromis. La génération et la domination ne sont pas une simple relation entre deux éléments, mais une réaction en chaîne entre les cinq éléments. Mais il existe toujours un lien entre deux éléments, quels que soient les éléments.

⁵⁴⁶ Dans la musique traditionnelle chinoise, le sens de la modulation est le même que celui de la musique classique occidentale, ils changent tous la couleur de la musique en changeant la hauteur. Mais dans la musique moderne, la musique a abandonné la tonalité, et le sens de la modulation s'est encore élargi. C'est devenu une méthode pour générer le matériel musical.

avec un symbole de vie et un caractère humain. La signification symbolique des cinq éléments de la vie humaine est référencée en année⁵⁴⁷

3.2. Modulation, filtrage et interpolation du système du Yi King chez Xu Yi

Dans certaines de ses œuvres telles que *Le Plein du Vide* (1997), *Yi* (1993), *Xiao Yao You* (1995), Xu Yi se plaît à utiliser des procédés de modulation, de filtrage et d'interpolation. Son objectif est toujours de refléter les phénomènes naturels, selon sa philosophie taoïste, dans l'objectif de produire de nouvelles sonorités.

3.2.1. Introduction de la modulation et de l'interpolation

Si les compositeurs veulent sculpter le son, l'utilisation des propriétés essentielles du son n'est évidemment pas suffisante. Alors l'utilisation des filtres et de la modulation peut changer la structure de la série harmonique originale du son en fonction du choix de la combinaison des accords de fréquence, pour finalement atteindre l'effet de la sculpture sonore.

Ainsi que l'explique le musicologue Xiao Wuxiong, la synthèse originale, également connue sous le nom de synthèse linéaire, qui inclut la synthèse d'addition et la synthèse de soustraction, est l'utilisation directe des harmoniques, c'est-à-dire l'utilisation des matériaux de la hauteur du son selon les lois de la série harmonique⁵⁴⁸.

Cette composition est plus simple et plus harmonieuse. Ces notes sont ensuite distribuées sélectivement aux instruments acoustiques pour recomposer artificiellement une nouvelle tonalité.

Au vu de ces aspects physiques, le processus de filtrage est également connu sous le nom de « synthèse de soustraction⁵⁴⁹ ». Ainsi, par des moyens artificiels de filtrage, le spectre d'origine peut être changé en un spectre incomplet. Le filtre à faible passage coupe la haute fréquence et passe à travers la basse fréquence, et le son devient grave après que la haute fréquence soit enlevée. *A contrario* le filtre à haut passage maintient la haute fréquence et un son aigu⁵⁵⁰.

⁵⁴⁷ Cf. Annexe 8. Tableau des cinq éléments.

⁵⁴⁸ XIAO, Wuxiong, 肖武雄, *Structure d'organisation de la musique spectrale*, 频谱音乐组织结构, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2008, p. 34.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 35.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

La synthèse de distorsion est également connue sous le nom de synthèse non linéaire, et la modulation est un procédé permettant la distorsion. La modulation peut être définie comme le processus par lequel le signal sonore est transformé de sa forme originale en une forme adaptée au canal de transmission en phase et amplitude⁵⁵¹.

Le matériau sonore, la distorsion, la tonalité non linéaire produite après synthèse, sont inharmoniques. Le spectre correspondant est le spectre non harmonique.

L'interpolation est, à l'origine, utilisée dans la musique électronique pour créer une transition en douceur entre deux états différents, et cette technique est ensuite adaptée à tous les aspects de la composition de la musique spectrale, en particulier à la hauteur du son et au rythme. Les compositeurs peuvent définir le nombre d'étapes dans la transition, ce qui est similaire à l'accélération des changements matériels, pour obtenir des résultats différents et uniques⁵⁵². Aucune autre technique de composition comme l'interpolation ne permet d'atteindre la continuité de la musique spectrale dans le temps. Donc cette technique créative est devenue l'une des techniques prisées des compositeurs de spectre de diverses périodes comme Grisey et Murail, même si ces derniers ont utilisé le processus d'interpolation de manière différente. Grisey a choisi le passage en douceur d'un état à l'autre, alors que Murail a souvent interpolé la combinaison de deux ensembles d'états⁵⁵³.

Quant à Xu Yi, la nature artificielle de son spectre, dérivé du Yi King, en fait un spectre original, qui est en fait un spectre modulé, et Xu Yi l'a choisi différent du système d'écriture de Grisey et Murail. Du point de vue de l'arrangement harmonique, c'est une structure de spectre non linéaire.

3.2.2. La modulation et l'interpolation dans la musique de Xu Yi

Xu Yi utilise aussi la modulation et l'interpolation dans ses compositions toujours dans le même objectif de modifier les nuances sonores. Dans *Le Plein du Vide*, Xu Yi utilise la divination, et après un filtrage de cette échelle, elle obtient cinq notes fondamentales pour les cinq parties de son œuvre. Ces cinq notes sont obtenues de façon aléatoire puisque la divination est une technique aléatoire artificielle. Le filtrage effectué par Xu Yi non seulement lui permet d'obtenir des sons fondamentaux différents mais également un filtrage du matériel harmonique et rythmique.

⁵⁵¹ *Ibid.* p. 36.

⁵⁵² LALITTE, Philippe, « Déserts d'Edgard Varèse, ou l'apothéose du son », *Analyse musicale*, n° 63, Paris, 2010, p. 79-89.

⁵⁵³ WU, Yuebei, 吴粤北, *Nirvana de la musique de l'avant-garde : étude sur la technique de composition de la musique spectrale basée sur l'algorithme*, 先锋派实验音乐之涅槃基于算法的频谱作曲技法研究, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2009, p. 44.

Alors dans la première partie de *Le Plein du Vide*, Xu Yi obtient le trigramme de Mingyi, 明夷卦, du pôle yin avec la divination. Le trigramme correspondant du pôle yang est le trigramme de Shi, 师卦. Ces deux trigrammes ont le même son fondamental *Fa* (Fig. 17).

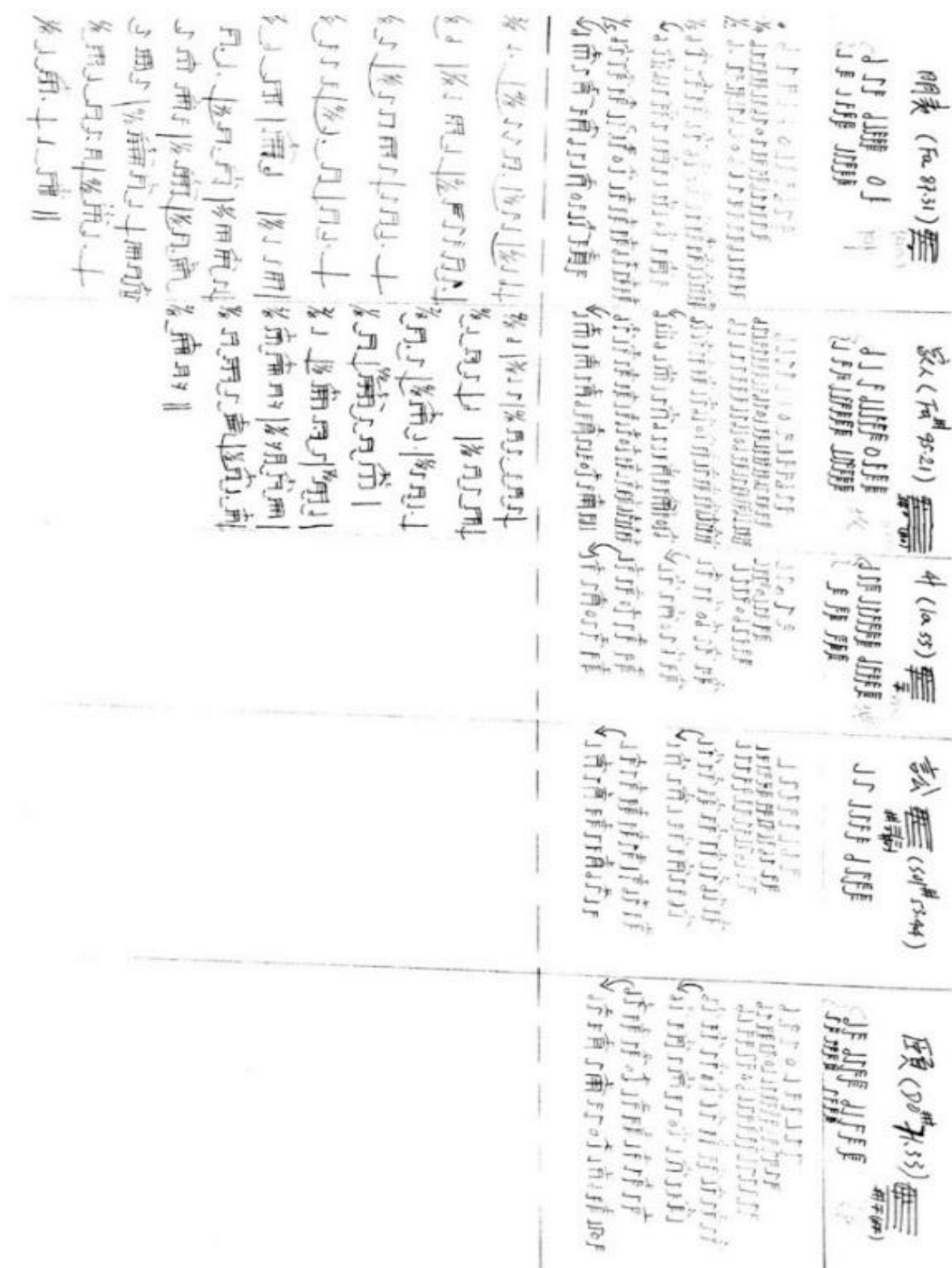


Fig. 17. Étape de génération de rythme et de hauteur de l'œuvre *Le Plein du Vide* dans le spectre du Yi King de Xu Yi. Ce manuscrit de Xu Yi date de 25 ans. Il est très difficile d'en avoir une meilleure qualité.

Dans la deuxième partie, Xu Yi obtient le trigramme de Jiaren, 家人卦, du pôle yang, donc le trigramme correspondant est le trigramme de Kan, 坎卦, dans le pôle yin. Ces deux trigrammes ont le même son fondamental $Fa^\#$ ($Fa^{\#3/4}$).

Depuis les accords entre la première partie et la deuxième partie de cette œuvre il y a quatre façons de graduer l'accord final :

Du trigramme de Mingyi au trigramme de Jiaren

Du trigramme de Mingyi au trigramme de Kan

Du trigramme de Shi au trigramme de Jiaren

Du trigramme de Shi au trigramme de Kan

Pendant le processus de gradient⁵⁵⁴, chaque partie de l'accord a un mode graduel indépendant. Selon le niveau minimum du quart de ton, chaque partie de l'accord peut être tournée en temps unitaire dans le sens inverse des aiguilles d'une montre ou dans le sens des aiguilles d'une montre. Cela signifie qu'il existe d'innombrables façons de se connecter de l'accord initial à l'accord final, et les accords dans le processus produisent tant de possibilités qu'ils reflètent l'incertitude éternelle. Il est certain que les effets auditifs d'accords produits par chaque rotation est unique.

Cependant l'inconvénient de l'utilisation de l'interpolation est que la gradation sonore de la musique, de par sa règle mathématique, peut rendre la suite prévisible pour les auditeurs. Il n'y a alors plus de surprise. Par exemple si nous passons de dix gradients du premier accord au dernier accord, peut-être l'auditeur sera en mesure de deviner grossièrement la direction du son suivant quand il entendra le quatrième ou cinquième accord et la fraîcheur de l'audition diminuera. Mais si quelques accords sont extraits sélectivement au cours de cette gradation sonore alors les harmonies redeviennent imprévisibles.

Il nous faut préciser que dans l'entretien avec Xu Yi⁵⁵⁵, elle nous dit avoir complètement oublié le contenu du processus harmonique qu'elle a élaboré dans *Le Plein du Vide*. Donc nous ne pouvons que deviner le processus des accords du spectre du Yi King basé sur le manuscrit fourni par Xu Yi et sur ma compréhension des principes de la philosophie du Yi King.

En fait, le système de rotation du Yi King de Xu Yi est similaire au modèle théorique de la transformation en triade néo-riemannienne. Nous pouvons comprendre les lois mathématiques dans le spectre du Yi King à travers les changements dans les méthodes mathématiques contenues dans la théorie néo-riemannienne.

⁵⁵⁴ Le gradient caractérise la variabilité d'un point au point du voisinage.

⁵⁵⁵ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

La théorie néo-riemannienne est généralement considérée comme un résumé des points de vue théoriques musicaux écrits par de nombreux théoriciens musicaux tels que David Lewin, Brian Hyer, Richard Cohn et Henry Klumpenhouwer dans les années 80. Ce qui rassemble les idées de ces théoriciens, est une volonté centrale de vouloir mettre les harmonies en relation directe les unes avec les autres sans nécessairement faire référence à une tonique. Ils préfèrent la construction de connexions directes entre les accords. Cette théorie porte le nom d'Hugo Riemann (1849-1919). La théorie de Riemann met l'accent sur la relation dualiste dans l'harmonie musicale, c'est-à-dire que la relation entre les tonalités majeures et mineures peut être convertie ; les triades mineures sont le miroir des triades majeures. La théorie néo-riemannienne était initialement considérée comme une méthode analytique qui n'était appliquée ou applicable qu'à la musique chromatique du romantisme tardif. Mais en fait, les travaux pertinents de la théorie néo-riemannienne concernaient la période baroque, classique et romantique (y compris la période romantique tardive) et la musique contemporaine (l'atonalité et de nombreuses autres techniques différentes et différents styles d'analyse musicale). Nous pouvons dire que c'est encore un système théorique en développement et ouvert⁵⁵⁶.

Cette théorie part des deux perspectives d'« inversion contextuelle » et de « parcimonie d'orientation vocale⁵⁵⁷ », et établit un lien entre chaque note. Il y a trois transformations bougeant chacune une des trois notes d'un accord pour engendrer un nouvel accord (Fig. 18) :

La transformation P échange un accord avec son parallèle : le même accord change de mode (exemple : *Do* majeur devient *Do* mineur et inversement). Concrètement, pour un accord majeur, la tierce descend d'un demi-ton et pour un accord mineur, elle monte.

La transformation L bouge l'accord d'une tierce majeure en échangeant la fondamentale avec la sensible. Concrètement, pour l'accord majeur, la fondamentale descend d'un demi-ton.

La transformation R échange un accord avec son relatif : l'accord de l'autre mode mais de même armature (exemple : *Do* majeur devient mineur et inversement). Concrètement, pour un accord majeur, la quinte monte d'un ton et pour un accord mineur, la fondamentale descend d'un ton⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ ZHENG, Zhong, 郑中, « Conversion et abstraction : théories et méthodes de l'analyse musicale néo-riemannienne, 转换与抽象 : 新里曼主义音乐分析的理论与方法 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2014, p. 150-158.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ GAO, Chang, 高畅, « Le mode de base et l'extension de la transformation en triade dans la théorie néo-riemannienne, 新里曼理论三和弦转换的基本模式及其扩展 », *Journal du Conservatoire de Musique du Sichuan*, n° 4, Chengdu, 2015, p. 53-65.

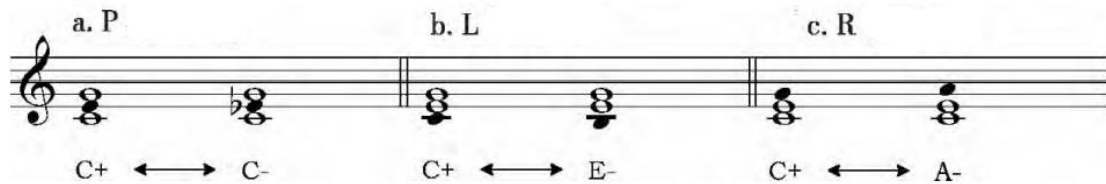


Fig. 18. Trois méthodes de transformation d'accords dans le cas de deux tons communs et les couleurs des accords après la transformation. La figure est issue de l'article de Gao Chang, 高畅⁵⁵⁹.

Ces trois transformations maintiennent en fait les notes inchangées des deux voix et ne changent que la note d'une des voix. En fait, ces changements d'accords ont un noyau en commun, ce sont des changements en demi-ton. Les autres changements plus complexes discutés plus loin peuvent également être considérés comme des changements continus de demi-tons sur la base de l'accord initial pour obtenir n'importe quel accord souhaité.

Dans les trois exemples suivants, nous gardons une voix inchangée et les deux autres voix se déplacent en parallèle (Fig. 19). On peut aussi considérer les voix comme centrées sur une note fixe, utilisant la réflexion pour produire de nouveaux accords.



Fig. 19. Trois méthodes de transformation d'accords dans le cas d'un ton commun et les couleurs des accords après la transformation. La figure est issue de l'article de Gao Chang⁵⁶⁰.

De plus, nous pouvons conserver un ton commun, puis utiliser des transformations multiples des trois méthodes de conversion pour former un nouvel accord (Fig. 20).



Fig. 20. Trois méthodes de transformation d'accord dans le cas de deux tons communs et les couleurs des accords après la transformation. La figure est issue de l'article de Gao Chang⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ *Ibid.* p.55.

⁵⁶⁰ *Ibid.* p.56.

⁵⁶¹ *Ibid.* p.57.

En fait, en observant l'exemple de l'analyse de l'harmonie néo-riemannienne, nous pouvons constater que, tout en conservant au moins une voix avec un ton commun, la couleur de l'accord change progressivement, et nous n'avons pas besoin de considérer la fonctionnalité des accords du tout. Nous n'avons besoin que d'observer les changements de note de l'accord initial à l'accord cible. Nous pouvons toujours utiliser la progression continue de demi-tons pour expliquer la logique mathématique de toute connexion d'accords (la transposition et la réflexion etc.). Cependant, lorsque nous écoutons de la musique, nous ne considérons jamais la logique mathématique entre les changements d'accords. Les changements entre les accords sont présentés dans la partition musicale, ce qui signifie que chaque partie est traitée progressivement vers le haut ou vers le bas.

Ainsi, le changement des notes dans chaque mesure de la musique de Xu Yi peut être considéré comme l'achèvement du temps sous ce genre de logique mathématique. C'est exactement la même chose que la théorie rotationnelle du spectre du Yi King de Xu Yi. Par conséquent, la théorie néo-riemannienne n'est pas seulement applicable au tempérament égal de douze tons, mais aussi à celui de vingt-quatre tons. La théorie néo-riemannienne est connue par les musicologues, mais celle de Xu Yi pas encore. Or nous avons vu que Xu Yi a déclaré avoir oublié son processus d'harmonie dans le spectre du Yi King. Nous nous sommes donc référés à la théorie néo-riemannienne pour mettre en évidence la rationalité dans la musique de Xu Yi.

Analysons le manuscrit de Xu Yi sur *Le Plein du Vide*.

Ici la méthode de gradient d'interpolation peut également être utilisée pour la synthèse des modèles de rythmes synthétiques.

Par exemple pour effacer la deuxième section, Xu Yi obtient le trigramme de Sheng, 升卦, du pôle yin, puis le trigramme de Kun, 坤卦, du pôle yang.

La durée des rythmes de ces deux trigrammes étant étendue dans la proportion de 1.25 fois, le deuxième type rythmique peut ainsi être obtenu. Puis sur la base du deuxième type de rythme, on multiplie par 1.25 pour obtenir le troisième rythme. Enfin on associe deux ensembles de rythmes de valeur du yin et du yang pour obtenir le rythme illustré dans le manuscrit de Xu Yi. Il faut multiplier par $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, et $\frac{1}{5}$ fois après chaque valeur, ce qui fait six étapes depuis le rythme originel, ce qui représente les six étapes des trigrammes, et donc les six étapes du développement des choses.

Ce modèle de changement dans la valeur temporelle du rythme est similaire au principe de l'augmentation et de la diminution du rythme chez Messiaen⁵⁶².

⁵⁶² MESSIAEN, Oliver, *Technique de mon langage musical*, Taipei, Presses de R.O.C, 1992, p. 14.

Ce mode d'interpolation rythmique synthétique est largement utilisé dans les œuvres de Xu Yi, mais nous n'avons pas trouvé dans son œuvre le modèle rythmique divisé en croches.

D'ailleurs, la compositrice elle-même déclare que :

La division rythmique de mon manuscrit est une référence importante pour ma création de *Le Plein du Vide*, mais l'application rythmique spécifique dans mon travail n'est pas entièrement le modèle de la division rythmique de mon manuscrit, de sorte que vous ne pouvez pas trouver exactement le même modèle rythmique et dans mon travail et dans mon manuscrit⁵⁶³.

Dans la composition de la musique spectrale, la combinaison rythmique est souvent réduite à un ou deux points de prononciation d'impulsion, ce qui en fait une motivation rythmique, puis ces motivations sont arrangées au hasard et combinées par un algorithme pour devenir des cellules rythmiques. La complexité peut être ajustée par le style et la vitesse de la musique. Dans les divers modes structuraux de la musique spectrale, la variation du rythme la plus couramment utilisée est l'augmentation ou le ralentissement, dans le but d'obtenir une sorte de support théorique psychologique. La variation de la valeur temporelle doit être exponentielle et non linéaire⁵⁶⁴.

Donc Xu Yi modifie quelques valeurs du rythme de sorte que le mode du rythme soit changé. On retrouve cette façon de faire dans d'autres de ses œuvres comme dans *Huntun*, ou dans *Xia Yao You* et dans d'autres encore.

C'est la spécificité de la structure musicale des compositions de Xu Yi.

Examinons le processus de création de son matériel sonore à travers l'esquisse d'une autre de ses œuvres : *Xiao Yao You*.

Xiao Yao You a été créée entre 1994 et 1995, pour 12 instruments et bande numérique en huit pistes. Dans la production du matériel sonore de ce travail, Xu Yi a toujours mis en œuvre le concept du yin et du yang (Fig. 21).

⁵⁶³ Cf. Entretien avec l'auteur en juillet 2018.

⁵⁶⁴ XIAO, Wuxiong, 肖武雄, *Structure d'organisation de la musique spectrale*, 频谱音乐组织结构, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2008, p. 63.

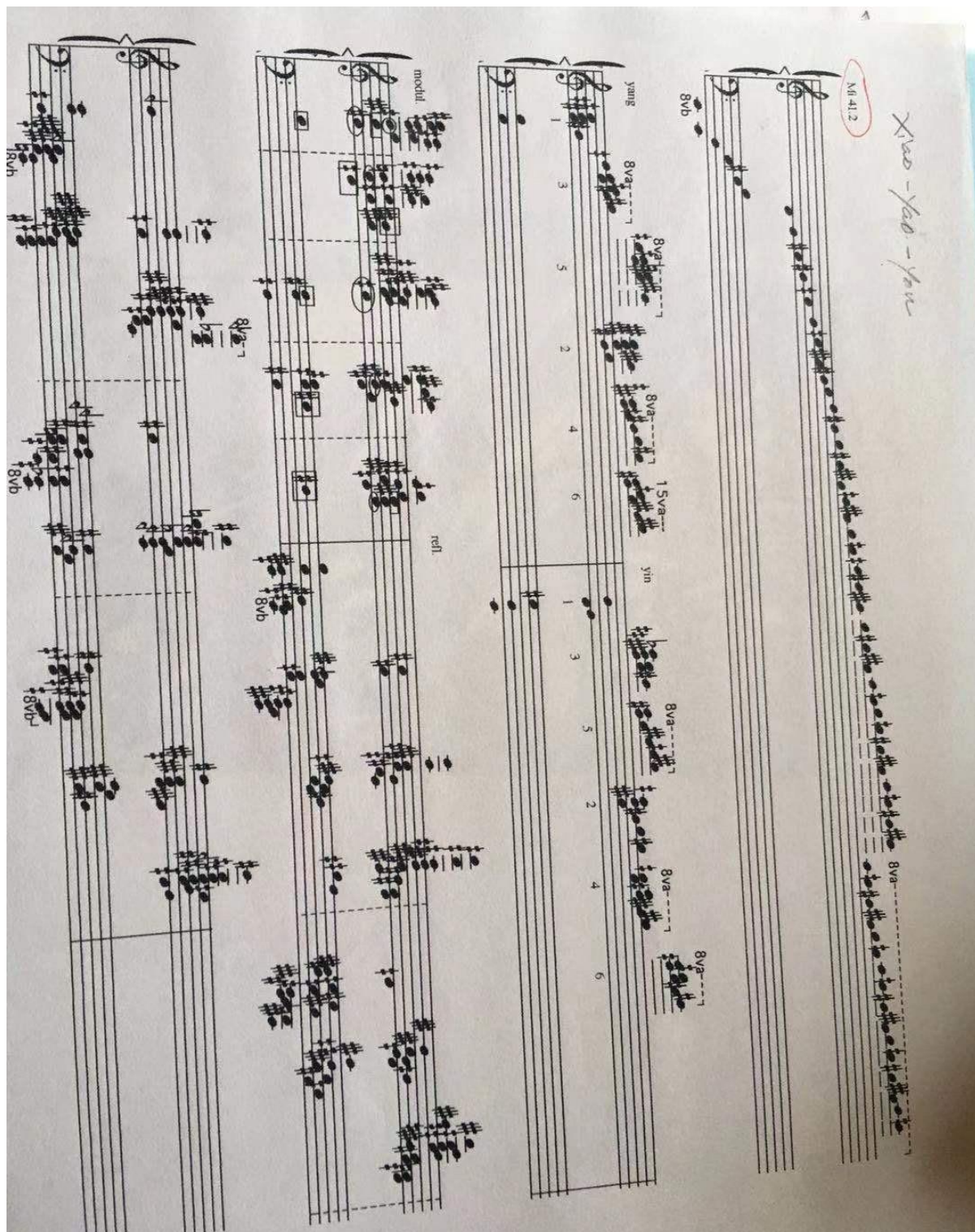


Fig. 21. Esquisse de la génération de hauteur du son dans l'œuvre *Xiao Yao You* de Xu Yi. Réalisé par Xu Yi. Cette illustration est de médiocre qualité, car donnée telle quelle par Xu Yi elle-même.

Xu Yi obtient d'abord la fondamentale *Mi* par la méthode de divination du Yi King, et calcule le son partiel de la note *Mi*. Elle divise les partiels de *Mi* en deux sous-ensembles d'harmoniques de *Mi* avec les attributs du yin et du yang. En fait, Xu Yi flirte avec la série harmonique originale de *Mi* pour classer le yin et le yang.

Ensuite, Xu Yi recompose respectivement six accords dans les deux séries harmoniques des sous-ensembles, puis elle numérote tous les accords. Et nous pouvons distinguer à nouveau

le timbre harmonique contrasté selon la façon dont les nombres impairs sont yang et les nombres pairs sont yin. Et dans ces douze accords, quels que soient les deux accords connectés, les attributs du yin yang peuvent toujours être distingués entre eux, ce qui signifie que la couleur du matériau de hauteur se retrouve toujours à la manière du contraste entre le yin et le yang.

Afin d'obtenir plus de matériaux sonores, Xu Yi obtient cinq accords en modulant les matériaux de hauteur dans le sous-ensemble. Xu Yi utilise ici la méthode de la modulation en anneau. L'utilisation de la modulation en anneau dans la musique spectrale fait référence à l'addition et à la soustraction de fréquences de deux tons ou de deux accords pour obtenir le résultat de la première modulation en anneau. Sur le résultat généré, on effectue à nouveau une addition et une soustraction de fréquence pour obtenir le deuxième résultat de la modulation en anneau. Si ce calcul se poursuit, une série de structures de hauteur sera obtenue. La formule de la fréquence est :

$$a + b, a + 2b, a + 3b, a - b, a - 2b, a - 3b, 2a + b, 2a + 2b, 2a + 3b, 2a - b, 2a - 2b, 2a - 3b, 3a + b, 3a + 2b, 3a + 3b \dots$$

Par exemple, dans les six notes les plus basses du premier accord qui a été modulé dans l'esquisse de *Xiao Yao You*, Xu Yi additionne les fréquences de chaque partie du premier groupe d'accords de la série harmonique du yin et du yang, ce qui donne la formule : $a + b$. Les fréquences des six tons les plus élevés donnent la formule : $2a + 2b$ (Tabl. 5).

Fréquence obtenue	Fréquence A	Fréquence B
<i>Do</i> [#] (2217.5 Hz)	<i>Do</i> ^{#1/4} (538.57 Hz x 2)	<i>Si</i> (493.88 Hz x 2)
<i>Si</i> (1975.5 Hz)	<i>La</i> ^{#1/4} (452.89 Hz x 2)	<i>Mi</i> (329.62 Hz x 2)
<i>La</i> (1760 Hz)	<i>Sol</i> [#] (415.30 Hz x 2)	<i>Ré</i> (293.66 Hz x 2)
<i>Sol</i> ^{#1/4} (1613.93 Hz)	<i>Fa</i> [#] (369.99 Hz x 2)	<i>Sol</i> [#] (207.65 Hz x 2)
<i>Mi</i> ^{#1/4} (1361.17 Hz)	<i>Si</i> (246.94 Hz x 2)	<i>Si</i> (123.47 Hz x 2)
<i>Re</i> ^{#1/4} (1209.05 Hz)	<i>Mi</i> (164.81 Hz x 2)	<i>Mi</i> (82.4 Hz x 2)
<i>Do</i> (1046.5 Hz)	<i>Do</i> ^{#1/4} (538.57 Hz)	<i>Si</i> (493.88 Hz)
<i>Sol</i> (783.99 Hz)	<i>La</i> ^{#1/4} (452.89 Hz)	<i>Mi</i> (329.62 Hz)
<i>Fa</i> ^{#1/4} (718.89 Hz)	<i>Sol</i> [#] (415.30 Hz)	<i>Ré</i> (293.66 Hz)
<i>Do</i> ^{#3/4} (570.59 Hz)	<i>Fa</i> [#] (369.99 Hz)	<i>Sol</i> [#] (207.65 Hz)
<i>Fa</i> [#] (369.99 Hz)	<i>Si</i> (246.94 Hz)	<i>Si</i> (123.47 Hz)
<i>Si</i> (246.94 Hz)	<i>Mi</i> (164.81 Hz)	<i>Mi</i> (82.4 Hz)

Tabl. 5. Tableau de fréquences des notes d'un accord généré par la technique de modulation dans *Xiao Yao You*. Xu Yi convertit les notes en fonction de la fréquence, mais chaque partiel ne peut apparaître qu'une seule fois dans

la série harmonique. Dans les valeurs réelles de fréquence, comme elle prend des valeurs approximatives, cela entraîne naturellement diverses erreurs de fréquence sur le résultat final. Il y a des inexactitudes dans les résultats d'additions spécifiques, mais cela n'affecte pas le processus ni les méthodes de calcul.

Enfin, afin d'obtenir plus de matériaux de hauteur, Xu Yi marque les notes centrales des cinq accords modulés (les notes centrales de chaque accord ont été marquées par Xu Yi), et elle utilise ces notes comme point central avec la technique de réflexion pour générer seize nouveaux accords. À ce stade, le matériau de hauteur de ces seize accords s'est complètement écarté du matériau de hauteur de la série harmonique de *Mi*, ce qui donne une couleur sonore complètement nouvelle.

Si nous considérons les cinq accords modulés comme étant yang, alors les accords dérivés par la méthode de réflexion ont tous des attributs yin. Indépendamment de la connexion de deux accords ou de la connexion de deux tons, il y aura deux rotations de yin et de yang.

Repensons les étapes depuis le début. La musique est entièrement basée sur la fondamentale *Mi*. La série harmonique de *Mi* engendre deux parties du yin et du yang. Dans chaque partie, les matériaux aux propriétés yin et yang continuent à être divisés, de rien à l'infini. Cela signifie que la hauteur de la musique de *Xiao Yao You* a des combinaisons infinies grâce à la rotation du *Yi King*. Xu Yi a préconçu un cadre logique mathématique pour la direction sonore de ce travail. Mais dans ce cadre, dans quelle direction se diriger ? Xu Yi filtre seule chaque processus en fonction de ses propres sentiments, de sorte que les résultats musicaux qui nous sont finalement présentés sont uniques parmi les possibilités.

Avec le système du *Yi King* de Xu Yi, nous pouvons aussi expliquer la musique de Grisey.



Fig. 22. Séries des harmoniques impairs [a] et pairs [b] obtenues à partir de la fondamentale *Mi* dans l'œuvre *Périodes* de Gérard Grisey. Reproduit par François-Xavier Féron⁵⁶⁵.

⁵⁶⁵ FERON, François-Xavier, « Sur les traces de la musique spectrale : Analyse génétique des modèles compositionnels dans *Périodes* (1974) de Gérard Grisey », *Revue de Musicologie*, n° 2, Paris, 2010, p. 411-443.

Les matériaux sonores de *Périodes* sont basés sur la série harmonique de la fondamentale *Mi* (41.2 Hz). Grisey divise la séquence harmonique de *Mi* en deux parties selon la nature des nombres impairs et pairs (Fig. 22), et pour filtrer la séquence harmonique, Grisey choisit des partiels singuliers comme le matériau de hauteur le plus basique de l'ensemble de l'œuvre. Nous pouvons considérer les nombres impairs comme la partie du yang et les nombres pairs comme la partie du yin.

Périodes est divisée en quatre périodes (1-7 première période, 7-12 deuxième période, 12-14 troisième période, 15-24 quatrième période). Chaque période est considérée comme un cycle. Ce cycle est assimilé à la respiration humaine. Il existe trois processus dans chaque cycle, à savoir l'expiration, la mise en tension et l'inspiration⁵⁶⁶. Cela montre que toute la structure sonore est une transition de l'harmonie à la dysharmonie.

Par exemple, dans le premier cycle, la structure des accords de la musique passe lentement de la série harmonique de *Mi* à la série harmonique de *Ré*. Cette structure est la transition de l'harmonie à la dysharmonie (Fig. 23).

Fig. 23. Processus des accords du numéro 1 au numéro 2 dans la partition de la première période de *Périodes* de Gérard Grisey. Les notes creuses sont des notes hors de la série harmonique de la note *Mi*. Reproduit par Du Mo, 杜漠⁵⁶⁷.

La note *Ré* est le 7^e partiel de la série harmonique de *Mi*. Grisey obtient deux nouvelles séries harmoniques en utilisant la méthode de modulation sur la série harmonique de *Ré*. De soustraire 0.3 du nombre de chaque séquence partielle de la séquence harmonique originale, puis de le multiplier par la fréquence correspondante (la fréquence de chaque partiel est multipliée par 1.3, 2.3, 3.3, 4.3...), il peut obtenir la série anharmonique des propriétés de contraction de la fondamentale *Sol*. D'ajouter 0.3 au nombre de chaque séquence de tons partiels, puis de le multiplier par la fréquence correspondante, il obtient la série anharmonique de la fondamentale *Sol*[#] (multiplier la fréquence de chaque partiel par 0.7, 1.7, 2.7, 3.3...). La

⁵⁶⁶ GRISEY, Gérard, notice de la partition *Périodes*, Ricordi 132243, 1974.

⁵⁶⁷ DU, Mo, 杜漠, *Une analyse des techniques de composition de Période de Gérard Grisey* 杰拉德格里塞周期作曲技术分析, Pékin, Presses du Conservatoire central de musique, 2020, p. 16.

manière dont les deux chaînes homophoniques déformées sont générées ressemble aux deux méthodes opposées du yin et du yang. Le compositeur combine les sons de ces trois séries harmoniques, et après avoir mélangé l'ordre, il extrait plusieurs tons de chaque série harmonique et les combine ensemble (Fig. 24), de sorte que l'accord devienne une structure complètement dysharmonique⁵⁶⁸.

Figure 24 displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass clef staff. Above each system are numerical labels representing frequency values in Hz.

- System 1:** Labels 1 through 12 with frequencies: (73.4hz), (146.8hz), (220.3hz), (293.7hz), (367.1hz), (440.5hz), (513.9hz), (587.3hz), (660.8hz), (734.2hz), (807.6hz), (881hz).
- System 2:** Labels 1.3 through 12.3 with frequencies: (96.4hz), (168.9hz), (242.3hz), (315.7hz), (389.1hz), (462.5hz), (536.0hz), (609.4hz), (682.8hz), (756.2hz), (829.6hz), (903hz).
- System 3:** Labels 0.7 through 11.7 with frequencies: (51.4hz), (124.4hz), (198.2hz), (271.6hz), (345.1hz), (418.5hz), (491.9hz), (565.3hz), (638.7hz), (712.2hz), (785.6hz), (859hz).

Fig. 24. Le prototype et la métamorphose de la série harmonique de *Ré* de *Périodes* de Gérard Grisey. Reproduit par Du Mo, 杜漠⁵⁶⁹.

De plus, dans le numéro 20 de la partition, la méthode de génération du matériau sonore adopte la réflexion. Considérons d'abord les accords utilisés par le compositeur ici (Fig. 25).

Figure 25 shows a musical score with a treble and bass clef staff. Above the staff are numerical labels: 2.1, 3, 4, 5, 5.7, 6.3, 7, 9, 10.7, 13, 17, 18, 19, 21, 22. The notes are arranged in a sequence that reflects the labels above them.

Fig. 25. L'accord utilisé dans le passage du numéro 20 dans l'œuvre *Périodes* de Gérard Grisey. Les notes entre crochets sont des notes dont la séquence harmonique est modifiée par Grisey. Reproduit par Du Mo, 杜漠.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 16.

La structure de cet accord est caractérisée par moins de notes dans la zone aiguë et des notes denses dans la zone médium-basse. Cela n'est évidemment pas conforme à la nature de l'arrangement partiel des harmoniques dans le monde naturel tel que nous le comprenons. Si nous le considérons comme le reflet d'une certaine série harmonique, alors c'est logique. L'image ci-dessous montre les harmoniques de Re^\sharp et la série subharmonique de Re^\sharp (Fig. 26). Nous avons constaté que dans l'accord utilisé par Grisey, le compositeur a changé quatre notes, et les notes restantes sont cohérentes avec la série subharmonique de Re^\sharp ⁵⁷⁰.



Fig. 26. La série harmonique et celle subharmonique de Re dans l'œuvre *Périodes* de Gérard Grisey. Reproduit par Du Mo, 杜漠.

Dans la plupart des cas, la création musicale utilisera des notes en dehors de ces structures logiques. Dans le processus de connexion de chaque partie, il n'est pas facile d'expliquer parfaitement la relation logique. Si nous utilisons la théorie de rotation du Yi King, il nous suffit de commencer l'accord et de le cibler. Par exemple, chaque note de l'accord de la série d'harmoniques de *Mi* est connectée à l'accord de la série d'harmoniques de *Sol*. Il suffit de comparer le spectre du Yi King. La note *Mi* a deux hexagrammes correspondant au yin et au yang, et la note *Sol* a également deux hexagrammes correspondant au yin et au yang. Il y a quatre façons de relier ces quatre hexagrammes. Dans le processus de rotation, la signification de chaque son est différente. L'incertitude dans le processus de rotation crée l'unicité de la composition musicale. La théorie de la rotation du Yi King semble très simple à expliquer, mais sa complexité est contenue dans la sensation inconsciente. La signification de la relation entre les notes de chaque morceau de musique dans le système du Yi King est une signification de vie avec des attributs humanistes.

Dans ces deux œuvres, *Xiao Yao You* et *Périodes*, Xu Yi et Grisey adoptent la même fondamentale. Les techniques de filtrage, de modulation et de réflexion du yin et du yang de Xu Yi sont très similaires aux techniques créatives de Grisey. La création montre une logique

⁵⁷⁰ *Ibid.*

mathématique sophistiquée. Cependant, une telle déformation logique mathématique compliquée ne peut pas être détectée au premier coup d'œil.

À l'époque où le sérialisme était prédominant (principalement à l'avant-garde en 1945), la production des matériaux musicaux reposait strictement sur le contrôle des nombres et des séquences, et une série énorme de matériaux de hauteur était générée par des techniques telles que la transposition et la réflexion etc.

Xu Yi et Grisey, quant à eux, ont calculé la valeur des fréquences d'une série harmonique, ont pris la valeur la plus proche et l'ont convertie en notes, puis ont étiré et compressé la séquence harmonique pour produire une nouvelle série de hauteurs (sous-ensembles). À cet égard, les compositeurs de musique spectrale tels que Xu Yi et Grisey ont la même attitude envers la dérivation de la hauteur que les compositeurs de musique sérielle. La différence est que les compositeurs du sérialisme élèvent la pensée rationnelle à un niveau extrême, et en termes de hauteur, le contrôle dans le sérialisme remplace les sensations auditives. Les compositeurs de musique spectrale recherchent également une séquence, mais cette séquence doit être basée sur les attributs naturels du son lui-même et sur l'expérience auditive humaine.

En fait, le système Yi King de Xu Yi peut non seulement expliquer la musique de Grisey, mais aussi toutes les musiques, celle de Beethoven, de Bach ou de la musique africaine etc. Le spectre du Yi King de Xu Yi est vraiment un système universel d'écriture.

Chaque étape de calcul de Xu Yi est considérée comme un ensemble regroupant le yin et le yang, puis des sous-ensembles du yin et du yang sont séparés de l'ensemble. Cela correspond exactement à la pensée taoïste « le plein du vide » :

Le Tao d'origine engendre un, un engendre deux, deux engendre trois, trois produit les dix mille êtres, les dix mille êtres s'adosent au yin et embrassent le yang. (Lao Tseu⁵⁷¹)

3.3. Les accords harmoniques dans la musique de Xu Yi

3.3.1. Consonance des accords

Pour Xu Yi les couleurs d'accord dans le spectre du Yi King ne sont pas strictement définies. Elle pense que la perception harmonique et la perception non harmonique reposent sur le phénomène sonore de la série harmonique elle-même⁵⁷². Dans la musique contemporaine, le

⁵⁷¹ Lao, Tseu, « Chapitre XLII », *op. cit.*, p. 158. NT. Voici le texte original : 道生一, 一生二, 二生三, 三生万物. 万物负阴而抱阳.

⁵⁷² Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

niveau des harmonies consonantes est juste un sentiment relatif. La définition de l'harmonie dépend du son fondamental. Plus il y a de notes en dehors de la série harmonique, plus l'« accord » devient « désaccord ». Il y a généralement un critère plus simple mais non absolu pour définir consonance et non consonance : la fréquence de base d'un son est peu disposée dans le spectre, l'arrangement harmonique dans la gamme de fréquences des notes médianes est graduellement augmenté, et les partiels sont plus denses dans la gamme des hautes fréquences.

En termes de connexion harmonique, dans la musique classique, la structure de l'harmonie est clairsemée dans les notes basses et plus dense dans les notes hautes pour un accord tonal. D'après l'analyse de Xiao Xiongwu⁵⁷³, le niveau de consonance des accords doit obéir aux principes de la structure de l'harmonie dans la musique contemporaine. Il note que la série harmonique « originale » est difficile à retenir justement à partir des notes de la partition et il est presque impossible de ressentir la série harmonique complète du son fondamental à l'écoute. Les raisons de ce phénomène sont dues à la déformation de l'oreille puis au filtrage de la colonne harmonique et à la distribution de l'instrument. Le musicologue Qian Renping⁵⁷⁴ pense que la musique spectrale a en fait également hérité du contrôle subjectif de la musique sérielle, et certains chercheurs ont suggéré que les caractéristiques acoustiques de la musique sérielle affectent toujours les compositeurs de musique spectrale. À ce propos Xu Yi déclare :

Je ne pense pas aux accords comme dans la musique classique. Ma principale préoccupation est la tension et la relaxation, l'harmonie et la dissonance ainsi que les couleurs d'accords qui peuvent être fortes, douces, rigides et ainsi de suite. Bien sûr toutes ces considérations sont basées sur mon système de Yi King⁵⁷⁵.

Dans *Le Plein du Vide*, il est difficile de trouver la fondamentale directement dans la partition, mais avec le logiciel OpenMusic, nous pouvons intuitivement saisir le temps de référence de chaque segment. Parfois Xu Yi a besoin d'utiliser un son fondamental virtuel pour organiser la tension de la musique. Dans son analyse sur *Le Plein du Vide*, Jean-Claire Vançon confirme que c'est un moyen important pour analyser la musique, dont la musique de Xu Yi. Les notes *Fa*, *Fa[#]*, *La^b*, *La* et *Do[#]*, respectivement 1^{er}, 17^e, 19^e, 5^e, et 26^e partiels de *Fa*, constitueront ainsi les « sons fondamentaux » de la pièce tout au long des cinq parties qui la composent⁵⁷⁶. C'est-à-dire que cette œuvre est composée sur la note *Fa* ; les accords des autres

⁵⁷³ XIAO, Xiongwu, *op. cit.*

⁵⁷⁴ QIAN, Renping, *Étude sur des techniques de composition musicale du 1/4 ton : prenons l'exemple de cinq œuvres représentatives*, 1/4 音作曲技法研究, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 2010, p. 96.

⁵⁷⁵ Voir l'annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁵⁷⁶ VANÇON, Jean-Claire, *Âme chinoise et cœur français : Le Plein du Vide de Xu Yi*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2006, p. 8.

parties sont évidemment hors de la série harmonique de *Fa*, par exemple du trigramme de Mingyi au trigramme de Jiaren, il y a un processus de changement des accords harmoniques qui deviennent dissonants. D'après Xiao Wuxiong, lorsque nous utilisons le concept du son fondamental virtuel pour générer des accords, le système du micro-son est indispensable. Le son dans la musique spectrale est naturel et il y a un grand nombre de micro-sons dans le son naturel⁵⁷⁷.

Prenons un autre exemple pour illustrer la fondamentale virtuelle dans la musique de Xu Yi, dans laquelle elle contrôle la tension des accords.

Yi est une œuvre pour trio à cordes, composée en 1992-1993. Cette œuvre, contemporaine de *Le Plein du Vide*, est dans le même système d'écriture. Cette pièce est divisée en deux parties (la section A et la section B). La section A a un total de 88 mesures, et cette partie de la musique est construite sur la note *Si* (Fig. 27). Il est en effet difficile de trouver la fondamentale de cette partie uniquement en observant la partition. Ce n'est qu'à la fin de la partie A, à partir de la mesure 82, que *Si* est joué par le violoncelle. Mais nous pouvons le calculer rapidement avec le logiciel OpenMusic. Xu Yi a obtenu un total de 80 partiels sur la série harmonique de *Si*, et supprimé certains partiels, puis alloué les partiels restants à trois colonnes homophoniques de sous-ensembles. Il y a 8 partiels dans le Géné-B, 33 partiels dans le Géné-H et 28 partiels dans le Géné-P. Les notes de ces trois colonnes homophoniques appartiennent à la série harmonique de *Si*. Alors, comment comparer la consonance de ces trois sous-ensembles ?

⁵⁷⁷ XIAO, Wuxiong, 肖武雄, *Structure d'organisation de la musique spectrale*, 频谱音乐组织结构, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2008, p. 22.

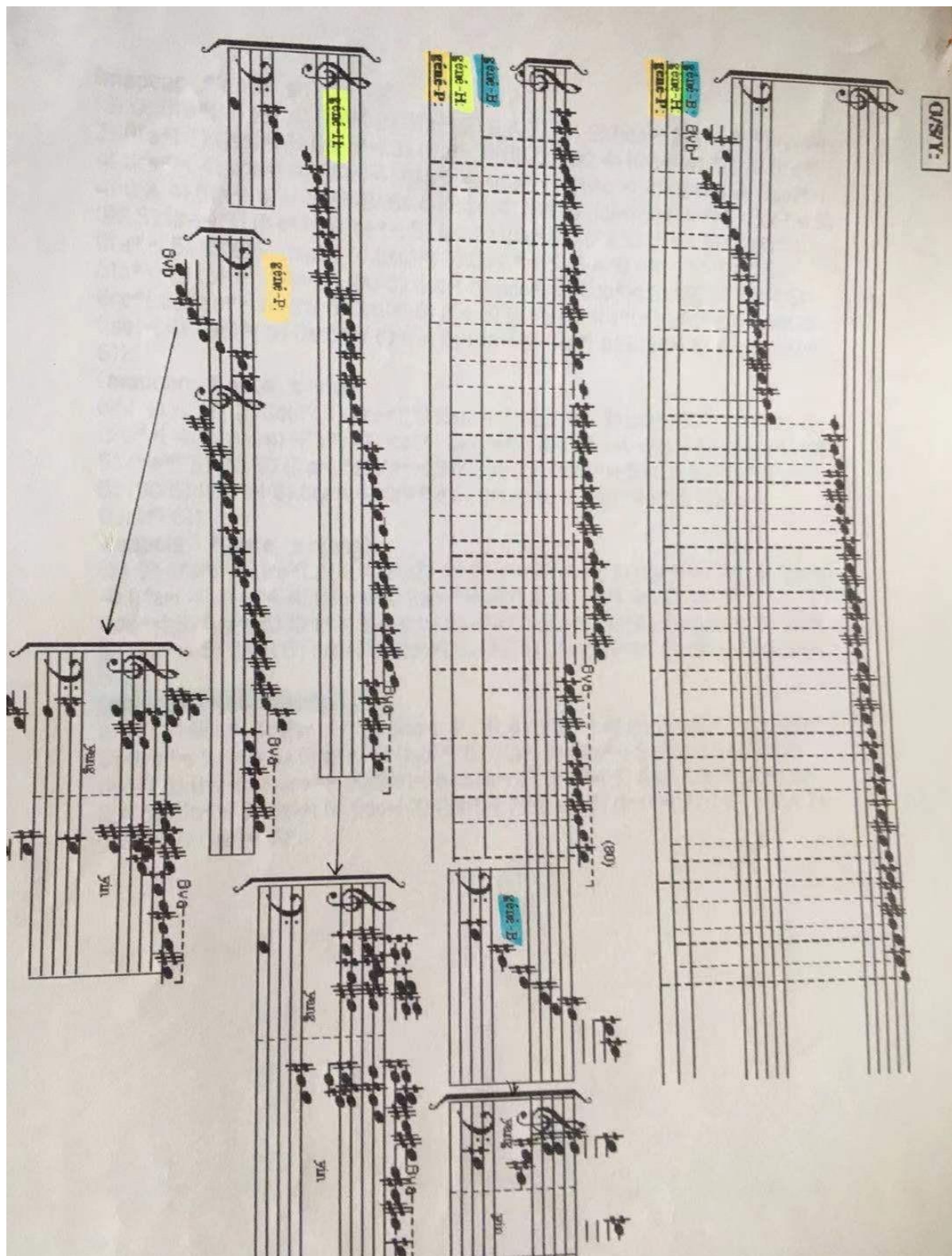


Fig. 27. Esquisse de l'élaboration de la hauteur du son de la section A dans l'œuvre *Yi* de Xu Yi. Réalisé par Xu Yi.

Habituellement, dans la structure d'une série harmonique, les partiels d'ordre inférieur ont un intervalle de hauteur relativement grand. La relation d'intervalle entre les partiels de cette partie peut généralement refléter avec précision le rapport entier des fréquences de hauteur entre

les partiels. Mais comme de plus en plus de séries de partiels apparaissent, il existe des échelles différentielles très denses dans les partiels de la partie d'ordre supérieur. Étant donné que la valeur de fréquence calculée réside dans certaines composantes de fréquence, en particulier dans les partiels d'ordre élevé, la hauteur réelle correspondante est déjà hors de la série harmonique, mais ce n'est pas valable pour toutes les fréquences. Comme la hauteur de chaque fréquence dans la série harmonique est unique, cela signifie qu'il est impossible d'avoir deux notes avec exactement la même hauteur⁵⁷⁸.

Par conséquent, certaines hauteurs correspondantes sont signalées par des notes approximatives. Du point de vue du spectre, ces tonalités différentielles denses détruisent inévitablement la structure du rapport multiple entier de la séquence harmonique et réalisent le décalage de la séquence harmonique. Cela signifie également que dans les partiels d'ordre plus élevé, il y a un grand nombre de distorsions harmoniques, et davantage de sons dissonants. Ainsi, nous pouvons comparer ces trois sous-ensembles et constater que le Géné-B est le plus consonant, puis c'est le Géné-P et enfin le Géné-H⁵⁷⁹. Xu Yi a divisé les notes de chaque série de sous-ensembles en deux catégories selon les attributs du yin et du yang. Les deux types d'accords de yin et de yang de cette série de sous-harmoniques ont produit une comparaison des couleurs de la structure des accords du yin et du yang. Considérons ensuite le Géné-B comme un partiel harmonique qui a été modulé et construit sur la fondamentale $Mi^{\#1/4}$. De toute évidence, les sept notes restantes ne sont pas toutes des partiels de $Mi^{\#1/4}$. En théorie, plus il y a de notes hors des partiels, plus il y a de dysharmonies. Le $Sol^{\#1/4}$ dans l'accord yin est le 38^e partiel de $Mi^{\#1/4}$. Par conséquent, la couleur de l'accord du yang dans le Gène-B est plus discordante que celle de l'accord du yin. De même, dans Gène-H, deux ensembles d'accords sont attribués au yin et au yang. Géné-H peut être considéré comme la série harmonique *La* après modulation. Alors quel groupe des deux accords obtient le plus de notes hors de l'harmonique de *La*, et lequel est relativement plus dissonant ? C'est donc le yang qui est plus consonant que le yin.

Le Géné-H peut être considéré comme l'harmonique de *Si* après modulation, donc l'accord du yang est plus consonant que celui du yin. La section B a un total de 172 mesures. Cette partie est basée sur la série harmonique de $Do^{\#3/4}$ (Fig. 28). Xu Yi engage un total de 84 partiels. Elle supprime une partie des partiels, puis attribue les partiels restants aux trois sous-ensembles. 11 partiels sont attribués dans le Géné-B, 37 partiels sont attribués au Géné-H et 27 partiels sont attribués au Géné-P. Le Géné-B peut être considéré comme une série harmonique de $Do^{\#3/4}$ après modulation, et, est divisé en deux ensembles d'accords selon le yin et le yang. Alors le yang est plus consonant que le yin. Le Géné-H peut être considéré comme une série harmonique

⁵⁷⁸ *Ibid.* p. 8.

⁵⁷⁹ Géné signifie génération, c'est-à-dire générer les notes. C'est le mot employé par Xu Yi.

de $Fa^{\#1/4}$ après modulation. Alors le yang est plus consonant que le yin. Le Géné-H peut être considéré comme une série harmonique de $Sol^{\#1/4}$ après modulation. Alors le yin est plus consonant que le yang.

The image shows a handwritten musical score on a piece of paper. The score is organized into several systems. At the top, there is a treble clef staff with notes and labels 'Géné H.' and 'Géné P.'. Below this, there is a large section of notes on a staff with a dashed line underneath, labeled '(84)'. To the right of this section, there is a small diagram showing notes on a staff with labels 'yang' and 'yin'. At the bottom, there is another treble clef staff with notes and labels 'Géné H.' and 'Géné P.'. In the top right corner, there is a small black box with the text 'G/5Y'.

Fig. 28. Esquisse de l'élaboration de la hauteur du son de la section B dans l'œuvre *Yi* de Xu Yi. Réalisé par Xu Yi.

Dans le manuscrit de *Yi*, Xu Yi démontre la logique mathématique de ce travail en termes de disposition des accords. Cette logique est devenue le cadre de sa musique. Cependant, dans ce travail, il y a parfois de nombreuses notes qui apparaissent lors de la transition entre deux accords. La connexion entre ces notes ne s'inscrit pas dans le cadre logique établi par Xu Yi, et il est alors difficile de l'expliquer logiquement. Quand nous avons demandé à Xu Yi s'il existait une méthode de calcul spéciale pour distinguer le degré de consonance des accords, en particulier le passage de la tension à la relaxation entre les timbres, Xu Yi a donné une réponse vague :

Non, je n'ai aucun moyen de répondre à la question de savoir comment distinguer la tension et la relaxation entre les accords, de l'harmonie à la dissonance. Mon choix des accords dépend entièrement de mes oreilles et de ma sensation. Cette sensation ne peut pas être expliquée par la théorie. Peut-être que certaines personnes trouvent des accords très peu consonants, pour moi ils le sont. Je pense que la création de la musique n'est pas seulement basée sur la théorie et la logique, mais également sur la sensation des oreilles⁵⁸⁰.

Xu Yi n'est pas toujours consciente de la logique de sa musique. Elle dit clairement que les accords suivent « la sensation des oreilles ». Mais il faut considérer ces accords comme étant consonants, car Xu Yi les ressent comme tels. Dans la musique de Xu Yi, de nombreuses notes jouent un rôle de transition en douceur, mais aucune de ces notes n'apparaît dans les étapes formulées par Xu Yi. Pour Xu Yi la création musicale doit toujours reposer sur le sens de l'ouïe, c'est pour elle une création inconsciente. Nous pouvons utiliser la théorie de la rotation du Yi King pour expliquer cette loi consciente et inconsciente, ce sera plus compréhensible. Nous recherchons l'hexagramme correspondant à la fondamentale de chaque accord. Le ton fondamental de la section A est *Si*, donc l'hexagramme que Xu Yi a utilisé pour la divination est le trigramme de Yu, 豫卦, pour le yang, et le trigramme de Heng, 恒卦 pour le yin. La fondamentale de la section B est $Do^{#3/4}$, et donc les notes correspondantes sont le trigramme de Dachu, 大畜卦, pour le yang, et le trigramme de Yi, 益卦 pour le yin.

La connexion d'accords peut se faire en rotation horaire ou anti-horaire :

Soit du trigramme de Yu, 豫卦, vers le trigramme de Dachu, 大畜卦, ou vers le trigramme de Yi, 益卦 ; soit du trigramme de Heng, 恒卦, vers le trigramme de Dachu, 大畜卦, ou vers le trigramme de Yi, 益卦.

Les connexions d'accords dans chaque section intérieure peuvent également être subdivisées en quatre modes de connexion. Par exemple, dans la section A, la fondamentale *La* du Géné-P correspond respectivement au trigramme de Lin, 臨卦, et au trigramme de Sheng,

⁵⁸⁰ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

升卦, et la fondamentale $Mi^{#1/4}$ du Gén-H correspond respectivement au trigramme de Wuwang, 无妄卦, et au trigramme de Qian, 乾卦. De la première mesure à la mesure 61, nous sommes dans la transition de connexion d'accords du Gén-P au Gén-H. Il existe donc également quatre types de connexions : du trigramme de Lin, 临卦, au trigramme de Wuwang, 无妄卦, et au trigramme de Qian, 乾卦, ou du trigramme de Sheng, 升卦, au trigramme de Wuwang, 无妄卦, et au trigramme de Qian, 乾卦. Enfin, chaque son est produit dans la musique entière avec cette rotation, et toutes les progressions d'accords produites par rotation sont uniques. Les symboles de vie et de personnalité créés dans les cinq éléments du yin et du yang sont également différents.

La comparaison des couleurs harmoniques de Xu Yi entre les accords est basée sur le contrôle global de la fondamentale virtuelle. Le contraste de couleur des accords s'observe en distinguant la déviation de la série harmonique. Le contraste utilisé par Xu Yi est à l'image de l'essence du Tao qui réside dans l'équilibre du yin et du yang. La tension et la relaxation doivent alterner pour maintenir l'harmonie de l'univers, tel le Tao qui est toujours en mouvement. C'est ce qui forme la dynamique de l'harmonie. L'harmonie doit alterner avec la dysharmonie pour atteindre l'équilibre des couleurs harmonieuses. Comme l'a dit Wang Xu, 王翊 :

Les personnes qui comprennent la loi du changement de toutes choses devraient rompre l'équilibre du yin et du yang des choses, afin de reprendre le contrôle du point d'équilibre. Tous les processus de changement sont des processus répétés alternés dans les deux sens positifs et négatifs, et finalement l'unité est réalisée. Toute existence est inséparable de cette loi⁵⁸¹.

3.3.2. La distribution des instruments selon l'inhérence de l'harmonie du son

En remplaçant les notes dans la série harmonique par le son de l'instrument acoustique, le son qui en résulte est beaucoup plus complexe que le spectre d'origine. En d'autres termes, le but n'est pas la restauration du son, mais ce qui est fondamental c'est la création du son. En général, les harmoniques à basse fréquence apparaissent en premier et disparaissent en dernier. Les harmoniques à haute fréquence apparaissent en dernier et disparaissent en premier. Le son se développe en fonction des enveloppes, et cela exige le plein respect de ce principe dans le

⁵⁸¹ WANG, Xu, 王翊, « Bai he di yi, 捭阖第一 », *Gui gu zi*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2016, 249 p. NT. Voici le texte original : 捭阖者, 天地之道. 捭阖者, 以变动阴阳, 四时开闭, 以化万物. 纵横反出, 反覆反忤, 必由此矣.

processus de distribution des instruments de musique spectrale⁵⁸². Voici un exemple de la distribution des instruments dans les mesures 21 à 26 dans *Le Plein du Vide* (Ex. 9) :

Ex. 9. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mesures 21-26. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

On peut constater ici la réalité de ce principe. Les instruments à basse fréquence apparaissent au plus tôt, et les instruments à haute fréquence apparaissent en dernier. La restauration sonore nous amène à une autre question. Dans la musique spectrale, beaucoup d'œuvres sont écrites pour les instruments acoustiques associés aux sons électroniques. Si les notes fabriquées par les appareils électroniques (synthétiseurs, ordinateurs) sont utilisées comme une partie du spectre sonore, comment alors équilibrer les instruments de musique et les sons électroniques pour restaurer et inventer un son dans le même spectre ? Comme les appareils électroniques peuvent synthétiser une onde carrée pure de la partie sinusoidale, alors le son électronique et le son des instruments acoustiques opèrent un déplacement du spectre. Donc comment les fusionner ?

Avant de répondre, il faut d'abord expliquer la différence sonore entre l'instrument acoustique et le son électronique. Xu Yi pense que l'accordage de l'instrument à la quinte ou à la quarte pour les cordes est un procédé artificiel créé par l'homme, et ce n'est pas totalement

⁵⁸² XIAO, Wuxiong, 肖武雄, *Structure d'organisation de la musique spectrale*, 频谱音乐组织结构, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2008, p. 107.

contre nature de changer les cordes. Le son naturel est le son de l'instrument lui-même, pas le son de la synthèse électronique⁵⁸³. La musique spectrale est une imitation des sons naturels, mais, si les compositeurs restaurent simplement la combinaison des sons d'instruments acoustiques à l'image d'une onde sinusoïdale (en fait c'est l'onde carrée), cela ne reflète pas le phénomène du bruit dans la nature. Les instruments acoustiques ont des tons très clairs, parce qu'ils sont fabriqués selon le système harmonique. Mais les instruments ont le bruit associé à la structure de l'instrument lui-même, comme le son de frottement de la corde pour augmenter la pression de l'archet, le son du souffle pour la flûte et le son de la percussion. Ces exigences de l'exécution, non seulement changent le timbre du son, mais permettent également à l'instrument de jouer un bruit. Les compositeurs utilisent le bruit au besoin dans leurs œuvres pour rendre la couleur sonore plus nouvelle et servir l'expressivité musicale. Par exemple, dans la section « Jing » de *Qing*, Xu Yi demande au musicien de frotter son archet sur le bord du violon alto pour donner une nouvelle couleur au son.

Les sons synthétisés peuvent éliminer artificiellement les ondes multiples pour ne conserver que quelques ondes choisies par le compositeur. Ce qui signifie que le son de la musique électronique peut être une simple onde sinusoïdale ou une onde carrée. Les sons dans la nature sont tous des rassemblements d'ondes sinusoïdales⁵⁸⁴ et comme les ondes sonores interagissent les unes avec les autres, elles produisent finalement des ondes sonores irrégulières : le bruit⁵⁸⁵. Le bruit est le phénomène sonore le plus courant, mais le son produit par une simple onde sinusoïdale n'existe pas dans la nature⁵⁸⁶. Ainsi les compositeurs ont besoin de restaurer le phénomène sonore de la nature en associant un grand nombre de formes d'ondes irrégulières avec une combinaison d'instruments de percussion et avec diverses façons de jouer qui produisent du bruit.

Dans la dynastie Song, l'érudit Chen Yang, 陈旸, a décrit la relation entre les sons de tous les instruments de musique et les cinq éléments du yin et du yang dans son ouvrage *Livre musical*, 乐书⁵⁸⁷. Il pensait que la terre des cinq éléments représentait le milieu du temps et de l'espace dans la culture traditionnelle. Donc, dans la musique, l'attribut terre représentait le concept d'harmonie, et le tambour était la manifestation concrète de la terre. Il a écrit : « Le

⁵⁸³ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁵⁸⁴ Lorsque nous étudions l'analyse musicale avec Li Yunpeng, 李云鹏, professeur au département de composition du Conservatoire de Musique de Wuhan, il nous a clairement dit qu'il n'existe pas de sonorité d'onde sinusoïdale pure dans la nature. Les sons d'onde sinusoïdale pure que nous entendons sont tous émis par un synthétiseur. Les sons des instruments de musique acoustique et de la nature doivent avoir une distorsion de la série harmonique, et il y a plus ou moins de composantes de bruit.

⁵⁸⁵ XIAO, Wuxiong, 肖武雄, *Structure d'organisation de la musique spectrale*, 频谱音乐组织结构, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2008, p. 107.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ CHEN, Yang, 陈旸, *Livre musical*, 乐书, <https://www.zhonghuadiancang.com/leishuwenji/leshu/>. Consulté le 18 juin 2019.

tambour peut tester et représenter la musique, et il a les caractéristiques de tous les phénomènes sonores. Le tambour est le roi de la musique, et le roi est au centre, donc c'est harmonieux⁵⁸⁸ ».

3.4. La fusion et l'effet décoratif du bruit chez Xu Yi

Dans la musique taoïste, il existe une combinaison de divers instruments à percussion. Lors des cérémonies, les prêtres taoïstes utilisent un grand nombre d'instruments à percussion pour les accompagner, tels que le muyu, le yun gong, la clochette, etc. (cf. *infra* Glossaire des instruments). Dans le même temps, les prêtres taoïstes jouent des instruments à cordes faisant appel à de nombreuses techniques d'interprétation qui génèrent du bruit⁵⁸⁹. Ils pensent que les instruments à percussion sont des reliques et que leurs sons peuvent jouer un rôle dans l'apaisement de l'esprit. De plus, dans l'ensemble de la musique traditionnelle chinoise, les instruments à vent et les instruments à cordes sont généralement associés à des percussions, de sorte que le bruit généré par le son des percussions et les méthodes d'interprétation occupent la majeure partie de la musique traditionnelle en Chine⁵⁹⁰.

3.4.1. Le bruit

La philosophie taoïste croit que tous les sons de la nature contiennent du bruit, et ce bruit est intégré dans la musique traditionnelle chinoise. Pour Xu Yi, le bruit est incontournable dans sa musique. Elle ne détourne pas l'instrument, mais elle peut demander au musicien de frotter les cordes avec la paume de la main comme dans *Yi*, de faire un *tapping* sur le corps de l'instrument ou bien de passer l'archet délicatement sur les cordes.

Le bruit, en plus de son utilisation dans les groupes de percussions, a longtemps été exclu des instruments de musique, considéré comme dérangeant et inutile. En fait il est toujours présent, et comme la création musicale traditionnelle repose sur le principe de résonance, et que le bruit est compris comme non résonant, c'est un facteur à exclure. Ce n'est qu'à l'ère des synthétiseurs électroniques qu'on s'est rendu compte qu'il est d'égale importance pour les paramètres sonores des forces structurelles tels que la hauteur, le rythme et la force⁵⁹¹. Et ces

⁵⁸⁸ *Ibid.* NT. Voici le texte original : 鼓所以检乐为群音之长,是鼓为五声之君,五声又以中声为君.

⁵⁸⁹ Cf. ZHENG, Xiaohong, 郑小红, GENG, Jipeng 耿纪朋, « Exploration des instruments de musique dans la musique taoïste, 道教音乐中的乐器考略 », *Music Magazine*, n° 8, Mianyang, 2013, p. 104-105.

⁵⁹⁰ Cf. YANG, Zhimin, 杨志敏, *Recherche sur l'opéra de Daoqing dans le bassin du fleuve Jaune*, 黄河流域道情戏研究, Fuzhou, Presses de l'Université Normale du Fujian, 2017, 489 p.

⁵⁹¹ Cf. SAARIAHO, Kaija, « Timbre et harmonie », in BARRIERE, Jean-Baptiste, *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Ircam-Bourgeois, 1991, p. 413.

réalisations cognitives ont été récupérées pour servir les compositeurs de musique moderne, les incitant à accorder de plus en plus d'attention à ce facteur de bruit non résonant dans le processus créatif et à « raisonner non-résonant ». La résonance ajustable artificielle est alors combinée et utilisée librement⁵⁹².

Le bruit apparaît généralement au début du son de l'exécution de l'instrument, et les caractéristiques de transition temporelle de restaurer le bruit dans la synthèse sonore sont appelées compensation du bruit. Par exemple, dans l'œuvre solo de violoncelle de Xu Yi, *ZhiYin*, Xu Yi donne beaucoup d'annotations pour frapper les cordes à la main ce qui change la façon de jouer le violoncelle, lui donnant un effet de percussion (Ex. 10). Cette façon de jouer est beaucoup utilisée dans la musique traditionnelle chinoise, de sorte que le son du violoncelle crée un effet extra- cordes, et c'est le principe même de la compensation du bruit. C'est aussi cette façon de jouer qui produit ce que l'on nomme « le bruit rose ».

The image shows a musical score for cello, Example 10, from Xu Yi's *ZhiYin*. The score is written in bass clef and includes various performance techniques and dynamic markings. Four red boxes highlight specific percussive techniques where the player taps the strings with their hand. The first box is at the end of the first system, marked with a circled 'mf' and 'sf'. The second box is at the beginning of the second system, marked with 'mf'. The third box is in the middle of the third system, marked with 'mp'. The fourth box is at the beginning of the fourth system, marked with 'sf'. Other markings include 'p', 'arco M', 'pizz.', 'gliss.', and 'tournez la cheville'.

Ex. 10. Xu Yi, *ZhiYin*, 2010, coda. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine. Les parties encadrées en rouge consistent à taper à la main sur les cordes pour créer du bruit. Cet effet sonore est de courte durée, semblable au son ponctuel d'un tambour.

En évoquant la fonction de compensation du bruit, il faut préciser que le bruit rose des instruments de percussions en métal, tels que les gongs, les cymbales, etc., contient une série d'harmoniques complexes. C'est souvent dans des œuvres à petit effectif que Xu Yi utilise les percussions, demandant aux musiciens d'alterner frottement et battement, par exemple, dans

⁵⁹² *Ibid.*

Gu Yin, Da Gui, 1+1=3. Mais en fait, nous pouvons observer ces procédés dans presque toutes ses œuvres. Comme sa distribution harmonique n'est pas une relation simple du multiple, et qu'elle contient un grand nombre de distorsions harmoniques, le spectre non linéaire domine, de sorte que le son global n'est pas consonant. Plus la dimension de l'instrument est grande, plus la hauteur sonore est basse, plus le temps de l'attaque est long, et plus la chute, l'entretien et l'extinction sont longs. Par conséquent, les instruments de percussions en métal sont les meilleurs instruments pour la compensation du bruit.

Chez les taoïstes, il n'est nul besoin de produire des bruits : ils existent naturellement dans la nature. Ces bruits sont à accueillir comme des sons musicaux naturels, tels qu'ils se manifestent sur les instruments traditionnels chinois, zheng, di, pipa, guqin, bangzi, bianqin, yangqin (cf. *infra* Glossaire) que Xu Yi connaît bien. Dans la philosophie taoïste, tous les bruits renvoient à l'énergie du souffle. C'est ce que Xu Yi souhaite transmettre dans ses œuvres.

3.4.2. L'effet décoratif ponctuel du bruit

Les sons des instruments de percussions à peaux et en bois sont libérés immédiatement après le jeu, parce qu'il n'y a pas de période de chute ni d'entretien. Si le son doit être maintenu, alors on doit utiliser le rouleau pour le maintenir. Par conséquent, le son est très court, et le jeu n'est qu'un « effet sonore ponctiforme »⁵⁹³ pour souligner l'état initial du son. Cette propriété a été largement utilisée dans la musique traditionnelle chinoise. L'effet sonore ponctiforme ne se trouve pas que dans les percussions à peaux et en bois, mais aussi dans le son du piano sans étouffoir, dans le son du pizzicato des cordes, et du staccato de la flûte.

L'effet sonore ponctiforme met l'accent sur l'attaque du son, ainsi cet effet est souvent utilisé avec la sonorité qui possède un entretien long, comme une compensation, l'effet ponctiforme étant une ouverture à la maintenance du son.

Dans les compositions de Xu Yi, nous retrouvons souvent l'effet sonore ponctiforme en particulier le *pizzicato*, comme dans *La Divine* où les *pizzicati* du *tapping* s'échangent avec le violon, ou bien encore dans *Qing*, où le violon alto alterne le *pizzicato* (le yin) avec le son continu long (le yang).

Toutes les sonorités des instruments possèdent la caractéristique de l'attaque, mais pas forcément celle de la chute, de l'entretien, ou de l'extinction. Le son de l'orgue par exemple, n'a pas de période de chute ni d'extinction. Le son du tonnerre n'a pas de période de chute ni d'entretien. De même, beaucoup de mesures d'exécution des instruments peuvent changer la propriété de l'enveloppe sonore comme ceux mentionnés plutôt, le *pizzicato*, le *staccato*, la

⁵⁹³ Effet sonore ponctiforme : production discontinue de sons très courts. Notre précision.

frappe de cordes, etc. car elles changent les propriétés de transition temporelle du son, la composante de l'onde harmonique étant réprimée par des mesures artificielles.

Ces mesures peuvent non seulement être utilisées pour l'instrument seul, mais aussi pour fusionner la sonorité d'orchestre.

Voici un exemple de passage de *Voyage Intérieur* de Xu Yi (Ex. 11) :

Ex. 11. Xu Yi, *Voyage Intérieur*, 2004, mes. 21-25. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Dans le groupe des vents de cette œuvre, la sonorité de la flûte basse et celle de la clarinette basse ont un mouvement à échelle rapide, et adoptent une méthode de jeu de $\frac{1}{2}$ son éolien⁵⁹⁴. Cette méthode de jeu produit inévitablement beaucoup de bruit aérien pendant le temps d'attaque de l'enveloppe sonore. De plus, Xu Yi utilise les basses des instruments à vent, ce qui signifie que le son met plus de temps à vibrer. Alors l'amplitude et l'atténuation sont maximales

⁵⁹⁴ Le $\frac{1}{2}$ son éolien est en fait un état sonore multiphonique. Lorsque nous jouons la flûte avec une note en hauteur fixe, le degré de contrôle des lèvres est le plus serré. Si au cours du processus de performance, les lèvres sont progressivement détendues, le son devient le bruit soufflé qui est le son éolien, et non pas le « timbre » propre à la flûte. Si le joueur est capable de contrôler avec précision la faiblesse des lèvres dans un degré modéré, le $\frac{1}{2}$ son éolien est donc un état sonore superposé entre la hauteur fixe et le bruit. Le $\frac{1}{2}$ son éolien est la préférence de Xu Yi, et son acoustique oscille entre le clair et le flou. Il crée une perception auditive dans laquelle le conscient et l'inconscient coexistent.

après la vibration, et la durée et le temps de relâchement amplifient inévitablement l'effet de fusion du bruit.

Dans le groupe des percussions, Xu Yi introduit le marimba. La caractéristique acoustique de cette partie est que deux groupes d'accords mineurs secondaires sont joués en alternance, et dans l'intervalle de septième mineure. Ce type d'intervalle conduit inévitablement à une dissonance extrême du son.

Le groupe des cordes est marqué par des gammes musicales rapides et fluctuantes. Le mode de jeu du violon et du violoncelle se nomme *Sul ponticello*. Cette vitesse et cette manière de jouer augmentent inévitablement la pression de l'archet de sorte qu'une hauteur de fréquence plus élevée puisse être obtenue. Un grand nombre de fricatives apparaissent pendant le temps d'attaque du son, ce qui réduit l'harmonie et rend le timbre de grattage plus grand que le son musical. Dans cette partie, l'intensité sonore globale de toutes les voix se joue en *forte piano*. Dans la partie de piano, Xu Yi arrange d'abord des touches muettes pour que l'interprète piétine sur la pédale du milieu sans arrêt et appuie doucement sur les touches *Si^b* et *La* dans le registre grave sans émettre de son, et puis à la mesure suivante, l'interprète piétine sur la pédale sustain pour jouer l'accord *Si, Fa[#], Do, Fa* et *Sol, Sol[#], Do[#], Re* dans le registre aigu pour provoquer la résonance des notes muettes *Si^b* et *La* de la mesure précédente. Ainsi, toutes les notes des parties de piano apparaissent en même temps, formant une masse sonore. La note basse de cette masse sonore est presque à la limite de la perception en raison de la résonance. A la fois, d'autres notes généreront d'innombrables hauteurs du son en raison de la superposition des fréquences des notes, ce qui rend difficile à distinguer clairement le marquage des notes dans la partition. Cette résonance harmonique produit en fait une sonorité chaotique.

La combinaison de toutes les notes de la partition musicale présente pleinement les caractéristiques spectrales du bruit. Cet état sonore est le même que le spectre du Yi King établi par Xu Yi, qui est une caractéristique spectrale du bruit même. Bien que chaque note de cette œuvre ait une hauteur exacte, Xu Yi exige que chaque note de chaque partie produise un effet sonore bruyant pendant l'attaque et entre rapidement dans l'état de l'extinction⁵⁹⁵. Donc, les effets sonores de certains instruments comme les bruitages du marimba, la masse sonore du piano, la méthode de jeu *½ son éolien* des instruments à vent et le *Sul ponticello* des cordes peuvent accentuer l'effet de bruit dans le processus de l'attaque et raccourcir la durée de la hauteur claire du son en enveloppe. Quand toutes les notes sont combinées, leurs changements

⁵⁹⁵ Xu Yi souligne souvent que de nombreuses notes dans ses œuvres sont des sons composés et qu'il n'est pas approprié d'utiliser des notes pour désigner tous les effets sonores. Elle pense que les notes de musique ont une hauteur stable et claire, et que l'effet sonore qu'elle espère devrait être à la fois une sonorité stable et un son vague, comme le jade chinois, qui a l'air limpide et un peu boueux. Donc, à son avis, le terme « son multi-phonique » devrait être plus approprié pour l'appellation des notes que ce que nous exprimons habituellement.

rapides et fréquents donnent au son global un état chaotique, ce qui devient un cas particulier de compensation de bruit.

Pourquoi Xu Yi utilise-t-elle directement le bruit dans sa musique ? Présente-t-elle directement une combinaison d'harmonies du spectre irrégulier de bruit dans la partition ?

En fait nous pouvons retrouver des bruits dans les poèmes anciens et la poésie est toujours omniprésente dans sa pensée, ainsi que le concept taoïste des bruits de la nature. C'est ce qu'explique la linguiste Deng Wenjing :

La langue chinoise est une langue tonale, et la relation d'intervalle entre les tons de chaque caractère est à peu près fixe. Cependant, il existe un grand nombre d'interjections dans la poésie chinoise ancienne, qui n'ont pas de ton fixe. Chaque interjection est prononcée selon la conception artistique actuelle du poème. Des linguistes ont étudié ces interjections. Par exemple, Xu Shirong, 徐世荣, estime que l'interjection ne peut pas être classée dans les quatre tons du chinois⁵⁹⁶. Pour Liu Ningsheng, 刘宁生, la hauteur de prononciation de l'interjection dépend du degré de l'exclamation, et la hauteur d'une interjection n'est pas un ton fixe⁵⁹⁷.

Ces chercheurs s'accordent sur le fait que les interjections n'ont pas de hauteur fixe et s'expriment avec la respiration. Une interjection est en fait une sorte de bruit qui frappe la gorge à travers le flux d'air. Elle n'a pas de sens propre, mais elle fait ressortir la couleur émotionnelle du reste du contenu du poème.

Le linguiste Li Binghai, 李炳海, pense que le traitement des particules modales à la fin d'un poème est extrêmement aléatoire, et il n'y a pas de règles à suivre⁵⁹⁸. Li Sha, 李莎, formule que l'essence des interjections est d'exprimer la couleur de la langue parlée. Les interjections se forment progressivement au jour le jour dans la communication orale quotidienne⁵⁹⁹, la manière d'ajouter la langue parlée à la littérature est une technique courante dans la littérature naturaliste⁶⁰⁰.

Un grand nombre d'interjections sont utilisées dans les poèmes de Zhuang Tseu. Ces interjections peuvent être divisées en : *Ye* 邪, *Hu* 乎, *Yi* 矣, *Yan* 焉 etc. Lorsque nous lisons les

⁵⁹⁶ DENG, Wenjing, 邓文靖, Shi, Feng, 石锋, « Analyse des caractéristiques de hauteur des interjections en mandarin, 普通话感叹词音高特征分析 », *Journal de linguistique Nankai*, n° 1, Tianjin, 2017, p. 25-31.

⁵⁹⁷ *Ibid.* p. 26.

⁵⁹⁸ LI, Binghai, 李炳海, « Les sources, les tons et les fonctions des interjections à la fin des poèmes dans la période pré-Qin, 先秦诗歌句末语气词的来源及其声调, 功能 », *Recherche académique*, n° 8, Guangzhou, 2011, p. 128-135.

⁵⁹⁹ LI, Sha, 李莎, *La formation et l'utilisation de ton neutre*, 轻声的形成和运用, Fuzhou, Université Normale du Fujian, 2002, p. 41.

⁶⁰⁰ Cf. WANG, Yanhong, 王艳红, « Le point de vue de la création du naturalisme de Yu Jian, 论于坚的自然主义创作观 », *Sciences sociales du Shandong*, n° 12, Jinan, 2012, p. 63-66.

poèmes de Zhuang Tseu, sans ces interjections (ou bruits), nous ne pouvons pas ressentir la couleur émotionnelle du poème. Une précision nous est donnée dans le *Classique des Vers* :

La poésie est le produit des sentiments secrets des gens, exprimés par des mots. Quand le poète s'émeut dans son cœur, ses sentiments deviennent langage. Si le langage ne suffit pas à exprimer des sentiments, il soupirera⁶⁰¹.

Comparons la couleur émotionnelle contenue dans le même mot (邪) à la fin de trois phrases différentes :

人皆为之, 吾敢不为邪?

Tout le monde le fait, n'oserais-je pas le faire⁶⁰² ?

[Commentaire : il s'agit de l'expression de la couleur émotionnelle du questionnement rhétorique]

先生不肯视, 行不辍, 何邪?

Monsieur, pourquoi refusez-vous de jeter un coup d'œil, et continuez-vous d'avancer⁶⁰³ ?

[Commentaire : il s'agit de l'expression d'une simple interrogation]

吾特与汝, 其梦未始觉者邪!

Seulement vous et moi, nous sommes des rêveurs pas du tout éveillés⁶⁰⁴ !

[Commentaire : il s'agit de l'expression d'une exclamation]

Les trois phrases se terminent par le même mot d'interjection (邪, intraduisible en français), mais les émotions exprimées par chaque interjection sont complètement différentes. Le bruit exclamatif est très important, et il a pour effet d'exprimer la couleur émotionnelle de la phrase de façon décorative et complémentaire, mais aussi il est au service de la conservation de la rime à la différence de la poésie occidentale.

La philosophie taoïste croit que le chaos est la nature⁶⁰⁵, et tous les sons de la nature contiennent du bruit. Zhuang Tseu a mentionné à quoi devrait ressembler l'état le plus naturel de la musique dans le chapitre « Qu jie, 胠篋 » de *Zhuangzi* :

⁶⁰¹ ZHU, Xi, 朱熹, « Mao shi xu, 毛诗序 », *classique des vers*, 诗经, Shanghai, Maison d'Éditions de livres anciens de Shanghai, 2013. NT. Le texte original : 诗者, 志之所之也。在心为志, 发言为诗。情动于中而形于言, 言之不足故嗟叹之。

⁶⁰² ZHUANG, Tseu, « Le monde des hommes », in *Zhuangzi*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2007, p. 69. NT.

⁶⁰³ *Ibid.* p. 83. NT.

⁶⁰⁴ ZHUANG, Tseu, « Le Principe, premier maître », *op. cit.*, p. 137. NT.

⁶⁰⁵ Sur l'importance du chaos en musique contemporaine, en dehors de Xu Yi et du taoïsme qui ne sont pas présentés, cf. DARBON, Nicolas, *Les musiques du Chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006. Préface de Jean-Claude Risset.

Ce n'est qu'en brisant les chaînes des modes, de la tonalité, de la mélodie et d'autres concepts, en abandonnant les tons divers magnifiques des instruments de musique et en bloquant les oreilles des musiciens, que les gens du monde pourront conserver leur audition la plus naturelle d'origine et vraiment comprendre la musique⁶⁰⁶.

3.5. Le temps dans la structure de la musique chez Xu Yi

La transition temporelle est devenue un mot-clé de la musique spectrale. Nous savons déjà que chaque son indépendant possède ses propres caractéristiques de transition temporelle (qui sont dès lors uniques) ; autrement dit, ses propres enveloppes sont différentes. À leur tour, nous pouvons synthétiser chaque partie de la partition en fonction des paramètres de leurs enveloppes respectives. C'est l'idée principale de la musique spectrale⁶⁰⁷. Les sons de l'attaque, du maintien, de l'entretien, de la chute, reflètent en fait les différents états du son. Ils associent la convergence du spectre avec des caractéristiques harmoniques, et contrôlent en temps réel les changements de timbres.

D'un certain état sonore à un mode d'imitation de restauration sonore, du mode d'imitation à la forme musicale, ceci nous conduit au processus de composition très spécial de la musique spectrale. La musique spectrale met davantage l'accent sur les facteurs de couleur, de processus continu, pour constamment affiner le son, de sorte que la structure sonore change sans arrêt. Le spectre révèle l'ensemble du processus du son, déclenchant une croissance et une mort continue. Le processus a ses propres lois logiques, et une partie de la composition est d'enregistrer ce phénomène de processus dans un langage perceptible⁶⁰⁸.

Grisey appelait à faire face au son d'une manière écologique et à toucher aux racines des choses :

C'est exactement ce que je vous disais à propos du temps prolongé. Cela implique de ne pas utiliser seulement de longues durées. Si vous prolongez le temps, vous vous étendez dans toutes les dimensions. Vous vous étendez dans cette dimension – en hauteur – et en profondeur. Donc, cela n'a rien à voir avec des valeurs longues et des valeurs courtes. C'est quelque chose de complètement différent. Et ce temps prolongé et cette continuité m'ont forcé à traiter toutes sortes de spectres et, par conséquent, aussi avec des micro-intervalles. Je n'ai jamais eu l'intention d'écrire des micro-intervalles comme une sur-extension de douze

⁶⁰⁶ ZHUANG, Tseu, « Qujie, 祛箴 », *Zhuangzi*, https://so.gushiwen.org/guwen/bookv_3263.aspx. Consulté le 10 avril 2019. NT. Voici le texte original : 擢乱六律, 铄绝竽瑟, 塞瞽旷之耳, 而天下始人含其聪矣.

⁶⁰⁷ FERON, François-Xavier, « Sur les traces de la musique spectrale : Analyse génétique des modèles compositionnels dans *Périodes* (1974) de Gérard Grisey », *Revue de Musicologie*, n° 2, Paris, 2010, p. 411-443.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

tons à vingt-quatre tons mais comme un besoin donné par la nature du son, qui n'est fondamentalement pas tempéré⁶⁰⁹.

Xu Yi adopte la même vision que Grisey sur l'étirement du temps qui provoque une croissance continue du son. Elle construit et déconstruit le son dans le temps.

3.5.1. La notation musicale est déconstruite et reconstruite

Pour le compositeur de musique spectrale, le concept du temps est une unité qui n'a pas besoin d'être coupée par le rythme, mais parfois il met l'accent sur le rythme du changement. Le temps est élastique, donc dérivé, le rythme doit être porté par le temps. Certains repères peuvent ne pas être convenus à l'avance, le rythme est susceptible d'être basé sur les besoins de différentes périodes de temps pour accomplir le traitement quantitatif. Pour une musique électronique ou un instrument solo, il est possible d'utiliser la valeur instantanée de la longueur des notes dans la partition élastique. Pour un groupe il vaut mieux quantifier la partition rythmique traditionnelle que la plupart des interprètes peuvent jouer, nous dit Wu Yuebei⁶¹⁰. La partition traditionnelle est un ensemble de systèmes de rythmes musicaux qui est pratique pour la direction d'orchestre et la synchronisation. Elle est facile à retenir et exprime la volonté du groupe en raison de la restriction des facteurs culturels politiques et sociaux, toujours d'après Wu Yuebei⁶¹¹.

Lorsque l'école de musique spectrale déconstruit le son, le rythme change sans arrêt, de sorte que le rythme utilisé par le compositeur est souvent librement étiré ou comprimé. Le résultat est souvent utilisé dans la voix des ordinateurs ou des solistes, et pour la commodité de la performance du groupe, il est écrit d'une manière rythmique maîtrisable. Le but de l'adoption de rythmes à vitesses variables est d'obtenir un soutien psychologique théorique. Le changement de valeur doit être exponentiel et non linéaire. Cela rend les rythmes particulièrement adaptés au calcul approximatif de la courbe parabolique (les courbes

⁶⁰⁹ BUNDLER, David, « Interview with composer Gerard Grisey », *20th-Century Music* 3 (1996), <https://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>. Consulté le 11 juin 2020. NT. Voici le texte original : « *That's exactly what I was telling you about extended time. It implies not to use just long durations. If you extend time, you extend in all directions. You extend in this direction -- going up -- and in depth. So it has nothing to do with long values and short values. It's something completely different. And this extended time and continuity forced me to deal with all sorts of spectrums and, therefore, also with microintervals. I never intended to write microintervals as a superextension of twelve-tone to 24-tone but as a need given by the nature of sound, which is basically not tempered.* »

⁶¹⁰ WU, Yuebei, 吴粤北, *Nirvana de la musique de l'avant-garde : Étude sur la technique de composition de la musique spectrale basée sur l'algorithme*, 先锋派实验音乐之涅槃基于算法的频谱作曲技法研究, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2009, p. 62.

⁶¹¹ *Ibid.*

représentent visuellement des changements de vitesse, qui peuvent être appariés et quantifiés par la suite).

Il y a deux façons d'enregistrer le rythme de la musique, soit avec un rythme à vitesse variable, soit avec un rythme constant.

Le premier type de notation n'a pas de barre de mesure ni de signature temporelle, le temps semble s'arrêter et la valeur temporelle de chaque note est enregistrée avec précision. Cette méthode de notation est principalement utilisée pour les performances en solo, ce qui donne plus de liberté à l'interprète, et les effets sonores réels peuvent différer de la partition. La deuxième méthode de notation consiste à avoir des barres et des signatures de temps. Comme les compositeurs ont besoin d'accélérer ou de ralentir l'effet rythmique, cette méthode de notation facilite la lecture de la partition par le chef d'orchestre. Donc le rythme doit être quantifié et la vitesse muée en rythme. Ce mode de notation conduit à une combinaison de nombreuses liaisons et syncopes complexes et transversales, tout cela au service du concept spectral moderne. Dans la musique de Xu Yi, chaque mesure a une signature rythmique, Xu Yi explique :

Toute ma musique est comme la vie, la vie se déroule dans le temps, et elle ne peut pas toujours être simple et uniforme. Elle doit être dynamique, chaque étape de celle-ci ne peut pas être la même au fil du temps, elle doit être rapide ou lente, donc ma musique a souvent besoin de changer de rythme. La caractéristique la plus évidente de ma musique est que la signature rythmique et le tempo changent souvent⁶¹².

Cette technique, initialisée par Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et d'autres, est conçue pour produire des changements musicaux non uniformes à tout moment⁶¹³. Chaque fois que l'instrument est joué à la fin, une signature rythmique seule est indiquée (par exemple 1/16).

Le musicologue Hu Jun, 胡军 a observé comment les prêtres taoïstes s'assuraient de la régularité du rythme dans leurs chants. Lors des cérémonies, les prêtres taoïstes chantent d'abord une mélodie et le rythme est libre. Mais quand tout le monde reprend à l'unisson, la musique arrive avec une structure régulière. Il faut donc s'assurer de la justesse du rythme, et tout le monde suit le rythme de la musique⁶¹⁴.

Cette fonctionnalité se retrouve dans la partition de l'œuvre *Dan* de Xu Yi (Ex. 12). Dans cette œuvre, Xu Yi présente deux méthodes de notation en même temps. De la mesure 38 à 40,

⁶¹² Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁶¹³ ZHENG, Zhong 郑中, « Le système rythmique de Messiaen, 论梅西安的节奏系统 », *Music Research*, n° 3, Pékin, 2004, p. 81-91.

⁶¹⁴ Cf. Annexe 6. L'Entretien de Hu Jun.

la musique prend un ensemble de bandes. Afin que les musiciens alignent avec précision le rythme, la compositrice adopte une méthode de notation avec des barres de mesures et des signatures temporelles. On peut observer intuitivement les changements de temps dans la partition musicale. À partir de la mesure 41, c'est un solo de clarinette basse. Xu Yi adopte la première méthode de notation, sans barre ni signature de temps. Cette pièce de solo à assiette libre permet à l'interprète de jouer plus facilement en fonction du temps qu'il ressent dans son âme. Ces deux rythmes reflètent pleinement qu'il existe deux caractéristiques du changement et d'invariabilité dans la perception du temps.

Ex. 12. Xu Yi, *Dan*, 2008, mes. 38-41. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Nous retrouverons le concept taoïste du temps de Xu Yi en détail dans le texte suivant sur la micro-polyphonie.

3.5.2. Micro-polyphonie de la musique de Xu Yi

Les caractéristiques de micro-polyphonie dans la musique de Xu Yi ont été évoqués dans les passages précédents, y compris le rythme et l'harmonie. Li Yunpeng⁶¹⁵ a analysé la micro-

⁶¹⁵ Compositeur et professeur du Conservatoire de Musique de Wuhan.

polyphonie de Xu Yi comme une caractéristique de la structure temporelle, une extension infinie des matériaux sonores, créant un nouveau type de son :

Les rythmes de *Le Plein du Vide* et de *l'Echo de la Terre Profonde* de Xu Yi sont très subtils. Le détail m'a surpris. Je ne l'écrirais jamais comme ça. Sa division du rythme me rappelle Ligeti. Mon professeur Liu Jian est un grand fan de Ligeti, et il parle de la musique de Ligeti lorsqu'il m'apprend la composition. La musique de Xu Yi doit être influencée par Ligeti. En tant que caractéristique de la structure musicale la plus influente, la micro-polyphonie coexiste à la fois dans la musique spectrale et la musique électronique.

Ligeti associe le son toujours à la couleur, à la forme et à la densité ; d'autre part, la forme, la couleur et la matière sont également liées à l'audition. L'imagination de la « spatialisation » de Ligeti est due au fait qu'il a été influencé par la nouvelle musique après son arrivée en Europe occidentale. Dans certains cas, sa création musicale s'apparente à la peinture, exprimant des choses qui devraient apparaître en même temps en substance. En fait, Ligeti a une fois comparé sa musique à un maillage. Il abandonne la structure traditionnelle de mélodie, d'harmonie et de rythmique de la musique classique, et ce qu'il veut créer, c'est un nouveau type de structure musicale, une sorte de musique réticulaire. La perception de l'espace est déclenchée par la perception du temps, et il essaie de faire en sorte que la musique exprime l'espace aussi bien que la peinture⁶¹⁶.

Li Yunpeng nous livre ensuite ses impressions :

Chaque fois que j'entends des notes différentes, une variété de couleurs correspondantes s'affichent automatiquement à ma vue. Une de mes œuvres les plus récentes est inspirée des peintures traditionnelles à l'encre de Chine. Je suis particulièrement sensible à la conversion de gradation entre les couleurs noir et blanc. Messiaen a également la même sensation de couleur sonore, bien que mes notes soient différentes de sa couleur. Je vois que de nombreuses œuvres de Xu Yi sont combinées avec des images vidéo. Il s'agit d'un phénomène typique de synesthésie visuelle et auditive. Ce phénomène de synesthésie de conversion visuelle en perception auditive est l'une des sources d'inspiration des compositeurs. Les personnes très sensibles aux couleurs sculpteront inévitablement le son, c'est plus précis⁶¹⁷.

Comme le dit Li Yunpeng, Xu Yi est influencée par la pratique polyphonique de Ligeti. Dans *Dix pièces pour quintette à vent* (1968) de Ligeti (Ex. 13), les cinq parties saisies en même temps constituent une structure micro-polyphonique. En effet, il y a peu de points articulatoires sur les temps forts dans chaque mesure et les notes sont sélectionnées en temps faibles. La valeur temporelle d'une noire est toujours divisée en deux ou plusieurs parties. Ligeti utilise beaucoup de techniques de suspension rythmique. Son intention est de cacher les temps forts et affaiblir la dynamique musicale, comme si elle stagnait, et créer une sonorité indécise. Chaque partie est subdivisée en instruments indépendants, et parmi les nombreuses parties densément

⁶¹⁶ Cf. Annexe 6. Entretien avec des compositeurs.

⁶¹⁷ *Ibid.*

disposées, divers arrangements et combinaisons sont encore apportés. Une des caractéristiques importantes de la musique de Ligeti est la composition d'un grand nombre de parties, il peut même y en avoir soixante à soixante-dix. Le bloc sonore composé de plus de soixante parties produit une seule sonorité.

Ex. 13. Ligeti, *Dix pièces pour quintette à vent*, 1968, mes. 1-7. Reproduit de l'article de Wang Xi 王茜⁶¹⁸ avec son aimable autorisation.

Nous retrouvons une situation similaire dans la musique de Xu Yi : par exemple, à la mesure 50 de *Xiao Yao You* (Ex. 14), l'effet sonore est chaotique en raison de trois parties instrumentales et de deux parties sonores électroniques. Le bloc sonore comprime tous les tons ensemble et constitue une harmonie complexe basée sur des tons adjacents qui sonnent simultanément. Les blocs sonores denses et chaotiques font que les changements subtils de hauteur et de valeur temporelle semblent n'avoir aucun sens au niveau de l'ouïe, et la relation entre la fonction, la linéarité et la séquence de la musique est placée dans un grand flou.

⁶¹⁸ WANG, Xi, 王茜, « La loi de Ligeti dans la pensée micro-polyphonique, 论里盖蒂的微复调思维规律 », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n°2, Wuhan, 2006, p. 30-36.

Ex. 14. Xu Yi, *Xiao Yao You*, 1994-1995, mes. 50-51. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

La comparaison peut également se percevoir entre *Atmosphère* de Ligeti et *Joie du Ciel* de Xu Yi (Ex. 15, Ex. 16). Les deux œuvres sont basées sur un instrument homogénéisé, une méthode de jeu unifiée et une forme *legato* grâce à la force de jeu et aux rythmes entrelacés, créant une sorte d'entrelacement similaire aux formats de la musique électronique, et reflétant la texture de la micro-polyphonie. Un son hautement intégré et cohérent façonne la conscience.

Ex. 15. Ligeti, *Atmosphère*, 1961, mes. 11-13. Reproduction de l'article de Zhou Qingwen, 周晴雯⁶¹⁹ avec son aimable autorisation.

⁶¹⁹ ZHOU, Qingwen, 周晴雯, « La simulation des moyens techniques et la génération de formes sonores : l'intervention de la pensée musicale électronique dans *Atmosphère* de Ligeti, 技术手段的模拟与音响形态生成 :

Ex. 16. Xu Yi, *Joie du Ciel*, 2012, mes. 11-13. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

L'analyse critique de Wang Xi, 王茜, résume assez bien les caractéristiques de la micro-polyphonie dans les œuvres des deux compositeurs⁶²⁰ :

- Ligeti et Xu Yi n'utilisent plus les éléments de musique traditionnelle comme les principes mélodiques, harmoniques, tonales de destruction et d'effondrement ; maintenant c'est le timbre qui est devenu un élément important de la musique. Afin d'atteindre la solidité du son, la micro-polyphonie utilise souvent des instruments de même groupe ou de tons similaires pour créer un mélange de tons, tels que des groupes de cordes.
- La micro-polyphonie est traitée comme un thème dans la texture musicale. Dans un espace restreint, la partie mono-voix est la quintessence de la partie multi-voix. Beaucoup de voix sont basées sur des relations d'imitation et possèdent des lignes mélodiques similaires. En termes de tons, ils s'imitent les uns les autres, mais la densité rythmique est légèrement différente. Les lignes mélodiques sont souvent synchronisées, parfois rapides ensemble, parfois lentes ensemble, de sorte que le son est étroitement combiné, le tissu est inséparable, comme un effet d'écho.
- La mélodie de la micro-polyphonie devient floue et la musique ne peut pas être entendue avec précision, afin d'obtenir un effet sonore du bloc. Par conséquent, l'effet sonore de la

利盖蒂大气中电子音乐思维的介入 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 1, Pékin, 2020, p. 66-81.

⁶²⁰ WANG, Xi, 王茜, « La loi de Ligety dans la pensée micro-polyphonique, 论里盖蒂的微复调思维规律 », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 2, Wuhan, 2006, p. 30-36.

micro-polyphonie est chaotique. Ce chaos a les caractéristiques de la fusion acoustique, qui confond la frontière entre musique et bruit.

Chez Xu Yi, en plus intervient le Yi King. Le Yi King établit des hexagrammes symboliques en imitant les images perceptives de choses spécifiques dans la nature et la vie sociale (*cf. supra*, hexagrammes du Yi King).

Ensuite, la musique micro-polyphonique de Xu Yi est un résumé du phénomène des changements du son au fil du temps. Bien que le temps ne soit pas explicitement mentionné dans le Yi King, un principe important de description du temps peut être trouvé dans le livre taoïste *Huai nan zi* pendant la dynastie de Han⁶²¹, « il est arrondi et infini, 轮转而无穷 ». Quant à Zheng Kangcheng, 郑康成, érudit de la dynastie Han, il pensait que le Yi King avait trois qualificatifs : variable, 变易, légèrement différent, 简易, et constant, 不易⁶²².

Parmi les caractéristiques polyphoniques de la musique de Xu Yi, on recense trois expressions clés : homologie des matériaux (tons similaires), différence légère (écho), confusion de la frontière (chaos). Ces trois expressions correspondent aux trois caractéristiques des changements dans le Yi King. L'homologie des matériaux est l'essence du temps qui change, avec une légère différence entre chaque instant de changement de temps, brouillant ainsi les frontières. C'est la faible vision du cycle du temps dans la Chine ancienne. Dans Le Yi King, le concept de rotation est superposé à la vision linéaire du changement du temps⁶²³. Les Chinois anciens réalisaient la continuité de l'écoulement du temps, c'est-à-dire une connexion sans faille. Chaque moment était étroitement lié à un autre moment, et il semble qu'il n'y ait pas eu de changement. Cet état de perception du temps désorganisait les frontières.

Dans le taoïsme, le temps est également immatériel ; il transcende la perception métaphysique : il n'y a pas de séquence, pas de début ni de fin. Alors le concept du temps peut se résumer ainsi : il peut être détecté mais ne peut être vu, comme le Tao⁶²⁴.

Vous le regardez (le Tao) et vous ne le voyez pas, on le dit incolore ; vous l'écoutez et vous ne l'entendez pas, on le dit aphone ; vous voulez le toucher et vous ne l'atteignez pas, on le dit incorporel.

Ces trois qualités ne peuvent être scrutées à l'aide de la parole. C'est pourquoi on les confond en une seule.

⁶²¹ LIU, An, 刘安, « Formation de la stratégie, 兵略训 », *Huai nan zi*, 淮南子,

http://www.360doc.com/content/18/0909/18/59283599_785206397.shtml. Consulté le 25 juin 2020.

⁶²² ZHENG, Kangcheng, 郑康成, « Yi Wei Qian Kun Zao Du, 易纬乾坤凿度 », http://www.360doc.com/document/17/0807/12/40854358_677287230.shtml. Consulté le 3 avril 2020.

⁶²³ WANG, Bin, 王彬, « Cercle et changement : le point de vue de Fang Dongmei sur le temps, 论方东美回旋变易的周易时间观 », *Studies of Zhou Yi*, n° 4, Jinan, 2016, p. 32-37.

⁶²⁴ ZHAN, Donghua, 詹冬华, « Trois manières fondamentales d'observer le temps dans la Chine ancienne : une dimension de la conscience du temps dans la Chine ancienne, 中国古代三种基本的观时方式 : 切入古代的时间意识的一个维度 », *Journal of Literature, History and philosophy*, n° 1, Nanchang, 2008, p. 79-87.

Sa partie supérieure n'est point éclairée, sa partie inférieure n'est point obscure. Il est éternel et ne peut être nommé. Il rentre dans le non-être.

On l'appelle une forme sans forme, une image sans image. On l'appelle vague, indéterminé.

Si vous allez au-devant de lui, vous ne voyez point sa face ; si vous le suivez, vous ne voyez point son dos.

C'est en observant le Tao des temps anciens qu'on peut gouverner les existences d'aujourd'hui. Si l'homme peut connaître l'origine des choses anciennes, on dit qu'il tient le fil du Tao. (Lao Tseu⁶²⁵)

Conclusion

La méthode de création de la musique spectrale comprend deux aspects. L'un est l'attribut naturel du spectre ; la distribution des harmoniques d'origine est son propre matériau de hauteur qui s'exprime principalement dans l'analyse et la restauration du son, et le résultat des lois naturelles. Le second est l'utilisation de moyens artificiels pour changer la distribution discrète du spectre de fréquence, afin que la présentation des harmoniques puisse être utilisée, et ensuite atteindre le but de sculpter le son⁶²⁶. Ces aspects s'expriment principalement dans le processus d'innovation sonore, de la dynamique de l'intelligence humaine et de l'initiative. Qu'il s'agisse de lois naturelles ou d'attributs artificiels, la principale méthode utilisée est celle des caractéristiques de la forme d'onde.

Wu Yuebei, 吴粤北, collègue chinois de Xu Yi, déclarait ceci sur la musique spectrale :

Les techniques de l'école de musique spectrale peuvent sembler plus convaincantes que celles de la musique sérielle, mais elles ne sont pas conformes aux propriétés physiques du son. L'objectif de la musique spectrale est de trouver une explication appropriée ou plausible à son système, qui est en fait une sorte de science alternative. Il existe de véritables composantes scientifiques dans la science alternative, mais aussi de nombreuses composantes pseudo-scientifiques⁶²⁷.

La technique créative de la musique spectrale est intégrée par Xu Yi dans le spectre du Yi King, associant le processus du spectre naturel à la distorsion artificielle, et formant directement une progression d'accords artificiels. Il existe d'innombrables possibilités pour ce type de progression d'accords.

⁶²⁵ LAO, Tseu, « Chapitre 14 », *Tao Te King*, <http://taoteking.free.fr/interieur.php3?chapitre=14>. Consulté le 25 juin 2020. Traduction de STANISLAS, Julien.

⁶²⁶ XIAO, Wuxiong, 肖武雄, *op. cit.*, p. 34.

⁶²⁷ WU, Yuebei, 吴粤北, *Nirvana de la musique de l'avant-garde : Étude sur la technique de composition de la musique spectrale basée sur l'algorithme*, 先锋派实验音乐之涅槃基于算法的频谱作曲技法研究, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2009, p. 46.

Chaque son de la musique de Xu Yi est obtenu grâce à la rotation du livre des changements (ou livre des transformations). Chaque cercle a une piste de course distincte, ce qui signifie que la progression mélodique de chaque voix est soit vers le haut, soit vers le bas, soit statique.

Cela fait écho à l'attitude naturaliste que Xu Yi a toujours mise en évidence, utilisant le changement temporel du son pour symboliser les lois des changements de l'univers.

Xu Yi poursuit le son de l'harmonie à la dysharmonie, de la détermination à l'incertitude, du naturel au non-naturel. Les techniques de composition de Xu Yi sont dérivées d'une seule note en termes de hauteur et d'harmonie, et le rythme provient également d'une dérivation infinie d'une valeur modèle du rythme. Elle suit les six lignes des hexagrammes du Yi King, qui symbolisent six étapes temporelles différentes, et chemine finalement d'un son à une œuvre. C'est ainsi que Tao produit un ; un produit deux ; deux produit trois ; et trois produit toutes choses⁶²⁸. Telle est sa philosophie du son, mais les techniques de composition utilisées ne peuvent pas refléter complètement le monde sonore réel.

Elle change simplement la structure du son dans le temps à travers le phénomène physique du son et crée ainsi le monde sonore qu'elle souhaite ; et là résonne son attitude humaniste. C'est toute l'ambivalence, l'alternative et en fait la continuité de l'attitude créatrice de Xu Yi. Tristan Murail résume ainsi l'émergence et le devenir des formes « spectrales » :

Quelle que soit la nature du spectre – harmonique, inharmonique, linéaire, non linéaire – le plus important est que ces spectres évoluent dans le temps : devenir plus ou moins riche, renforcer leur harmonicité ou inharmonicité, linéarité ou non-linéarité. C'est ainsi que naissent les formes musicales – microformes ou macro-formes – où tout est lié et interdépendant – fréquences, durées, combinaisons de fréquences – donc harmonies et même orchestrations⁶²⁹.

⁶²⁸ LAO, Tseu, « Chapitre XVLL », *op. cit.*, p. 158. Traduction de Stanislas Julien.

⁶²⁹ MURAIL, Tristan, traduction de MACHOVER, Tod, « Spectra and Sprites », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n° 2/3, 2005, p. 143.

CHAPITRE 4

LES ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE CHINOISE ET LA POÉSIE DANS LA MUSIQUE DE XU YI

La différence essentielle entre le système théorique occidental et celui de la musique chinoise réside dans l'accent mis sur le ton et le son unique dans la musique chinoise. Dans la musique traditionnelle chinoise, toutes les notes sont considérées comme un seul son qui subit des changements dans la hauteur, le rythme, le timbre, l'intensité etc. Ce processus est appelé déviation des sons individuels, processus qui a la même fonction structurelle que la fonction émotionnelle. C'est ce que les théoriciens appellent la rime, le processus sonore est plus important que le concept musical lui-même, et ce processus significatif est appelé « cavité sonore » par certains musicologues. Toute la musique chinoise est construite sur la gradation structurelle d'un seul son d'intonation.

C'est lié au système monosyllabique des langues sino-tibétaines. Ainsi les caractères chinois avec leurs tonalités différentes déterminent la forme générale de la mélodie, et entraînent des variations dans les poèmes et dans la musicalité de la poésie.

Xu Yi utilise naturellement ce système de paroles fondé sur la prononciation chinoise. Nous verrons également comment des techniques de jeu des instruments chinois sont transférés sur les instruments occidentaux, pour enrichir la puissance expressive des instruments.

4.1. La langue chinoise et la conception de la cavité sonore de la musique traditionnelle chez Xu Yi

La musique traditionnelle chinoise, comme la musique spectrale, est basée sur un seul son, qui est la plus petite unité de musique⁶³⁰. En raison des différences entre les goûts esthétiques, les nationalités, et les époques, on retrouve inévitablement ces différences dans les formes de base des sons individuels et des styles musicaux. Par rapport à l'harmonie majeure et mineure du système occidental, ici chaque note est indépendante. Pour devenir une œuvre il doit y avoir une structure musicale relativement complète et des relations verticales et horizontales dans la mélodie, le ton, l'harmonie et l'intensité. Mais dans la musique chinoise, la note de base est elle-même sujette à des changements de hauteur et de rythme et il en est de même pour un son⁶³¹. C'est peut-être pour cette raison que la valeur artistique et la contribution esthétique de la musique de Xu Yi conjointement à la musique spectrale sont largement reconnues et cotées historiquement en Chine.

Le compositeur sino-américain Zhou Wenzhong⁶³², 周文中, est le premier compositeur chinois à utiliser et proposer une seule théorie sonore dans ses créations. Il a publié un article à l'association des compositeurs aux États-Unis⁶³³. En définissant les sons individuels, Zhou Wenzhong souligne non seulement que les sons individuels dans la musique orientale sont différents des sons directs simples de la musique occidentale, mais qu'ils subissent également des changements dans la hauteur, le timbre, l'intensité etc. Il appelle ce changement la déviation des sons individuels dans les caractéristiques du son. Il souligne notamment que dans la musique orientale, la déviation est aussi importante que les caractéristiques physiques du son, et possède la même fonction structurelle que la fonction symbolique émotionnelle. La déviation sonore du son seul mentionné ici reflète le goût de la rime dans la musique traditionnelle

⁶³⁰ ZHAO, Dongmei, 赵冬梅, « L'héritage et l'innovation du son unique de la musique traditionnelle chinoise dans la création musicale moderne, 中国传统音乐的“单个音”在现代音乐创作中的继承与创新 », *Musique de la Chine*, n° 2, Pékin, 2014, p. 16-36.

⁶³¹ MAO, Yurun, 茅于润, « Exposé de Zhou Wenzhong sur un seul son, 周文中对单个音的论达 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n°1, Shanghai, 1985, p. 84-86.

⁶³² ZHOU, Wenzhong, 周文中, (1923-2019), est un compositeur sino-américain, l'un des compositeurs les plus influents à l'étranger. Il enseigne depuis les années 1950. Il a passé plus de 30 ans à l'Université Columbia, où il a été le doyen associé de la School of Art et le directeur de l'Institut doctoral de composition. Au début des années 1980, alors que l'enseignement musical chinois venait de se remettre de la Révolution Culturelle, il est retourné en Chine pour donner des cours de théorie de composition. Ses techniques de composition et ses idées musicales ont influencé presque toute la génération de la Nouvelle Vague. Il est peut-être le premier compositeur à avoir tenté de combiner le Yi King culturel traditionnel chinois avec la composition de musique moderne.

⁶³³ ZHOU, Wenzhong, 周文中, « Single Tones as Musical Entities : An Approach to Structured Deviations in Tonal Characteristics », *Journal of the American Society of University Composers*, vol. III, <https://chouwenzhong.org/writing/excerpts-from-single-tones-as-musical-entities-an-approach-to-structured-deviations-in-tonal-characteristics>, 1970. Consulté le 20 juin 2020.

chinoise⁶³⁴. Voici le schéma suivant indiquant la cognition du son dans la pensée musicale chinoise (Fig. 29) :

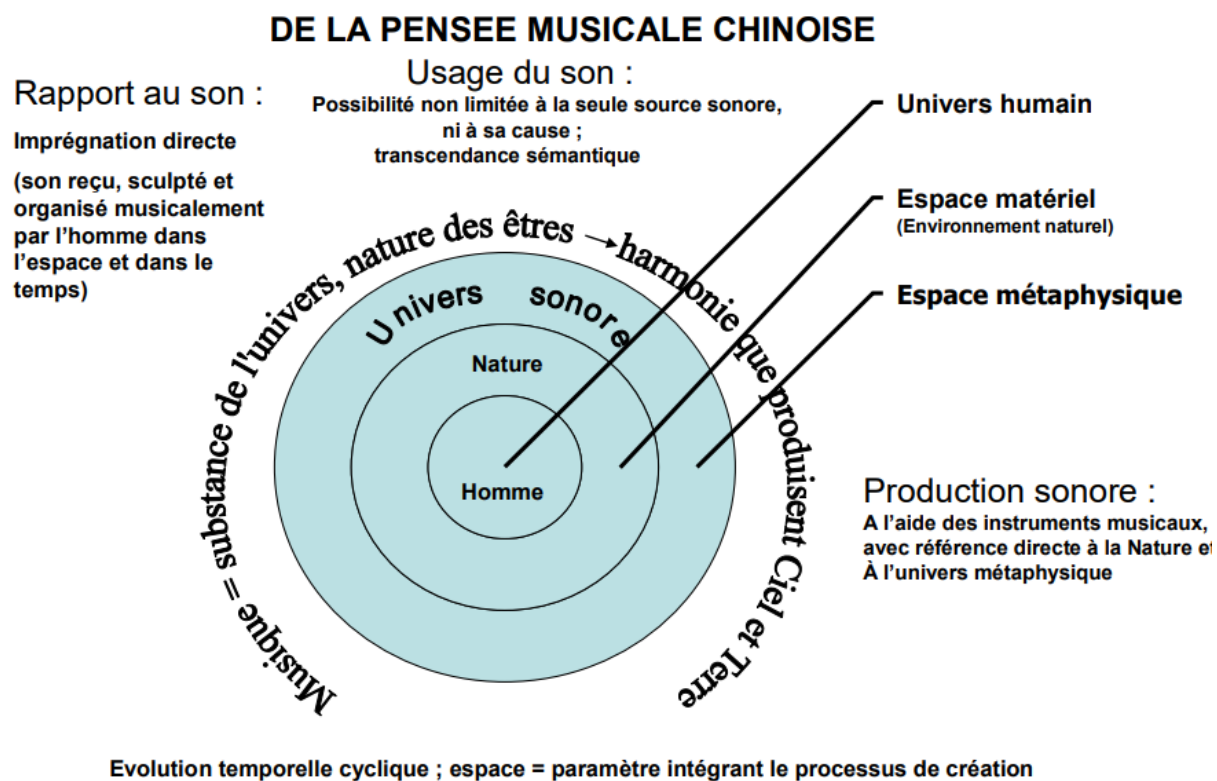


Fig. 29. Cognition du son dans la pensée musicale chinoise. Cette figure est issue de l'article « Musique, Nature, et Homme : singulière 'culture' dans les sociétés de tradition orale » de Apollinaire Anakesa⁶³⁵.

Pour le théoricien musical de la dynastie de Qing, Xu Nai, 徐鼐⁶³⁶, la rime était à l'origine de la musique⁶³⁷. Elle était comme un tuner pour corriger la hauteur du son. Mais Liu Xie, 刘勰, de la dynastie du sud, pense que la rime est le sens de l'harmonie. Pour lui, différents sons se relient et sont appelés harmonie, et les tons associés du même son sont appelés rime⁶³⁸. Cette rime se retrouve également dans le domaine de l'esthétique, la littérature, l'art etc., et elle a non

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ ANAKESA KULULUKA, Apollinaire, « Musique, Nature, et Homme : singulière 'culture' dans les sociétés de tradition orale », in BARONE-VISIGALLI, Egle, ROOSEVELT, Anna, POLICE, Gérard. *Amaz'hommes Sciences de l'Homme et sciences de la Nature en Amazonie*, Matoury, Ibis Rouge, 2010, p. 273.

⁶³⁶ XU, Zi, 徐鼐, *Les essais de lecture*, 读书杂释, <http://www.doc88.com/p-3827662942065.htm>, 6 octobre 2016. Consulté le 4 avril 2018.

⁶³⁷ La rime est un concept important utilisé dans la connaissance humaine pendant la dynastie Wei Jin, 魏晋. Elle se réfère à l'humeur d'une personne, à sa personnalité, à sa beauté. Combiner cette rime divine dans la peinture, c'est la rime de l'air.

⁶³⁸ LIU, Xie, 刘勰, « Sheng lv, 声律 », *Wen xin diao long*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 1986, p. 297.

Le livre *Wen Xin Diao Long* est une monographie théorique écrite avec une structure rigoureuse et une exposition détaillée par Liu Xie, théoricien littéraire des dynasties du sud de la Chine. Elle a été écrite entre 501 et 502 après J.C. Le livre se compose de 10 volumes et de 50 articles (initialement divisés en parties supérieures et inférieures, chacune avec 25 articles). Il est basé sur l'esthétique confucéenne et adopte le taoïsme. Liu Xie pense que le Tao est à l'origine de la littérature et les sages sont un modèle pour les lettrés.

seulement un sens d'harmonie mais s'apparente aussi à l'esprit, à la qualité morale, et à d'autres concepts métaphysiques. Elle reste abstraite mais peut cependant se repérer concrètement. Alors le mot rime détient au moins deux niveaux de sens. D'abord la rime se réfère à un certain type de forme à travers la note de musique, et au-delà de la forme, elle exprime l'esprit, la personnalité esthétique et un style. Ensuite elle fait référence à des changements subtils de processus sonores dans la hauteur, la tonalité, l'intensité.

Ainsi sont exprimés les sentiments ou émotions si difficiles à exprimer clairement, c'est ce qui fait la particularité de la musique traditionnelle chinoise. Ici se situe le cœur des sentiments et perceptions de la musique traditionnelle chinoise qui donnent cette « âme » à Xu Yi.

Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, la différence entre la musique chinoise et la musique occidentale est devenue de plus en plus évidente. Surtout après la gamme tempérée de Jean-Sébastien Bach, la musique occidentale a mis l'accent sur l'égalisation et l'unité pour les besoins des instruments à clavier et des grands orchestres, tandis que la musique traditionnelle chinoise mettait davantage l'accent sur la rime. Par exemple dans la musique pour clavier, le processus continu d'une note se déploie sur une hauteur fixe, alors que dans la musique chinoise le processus continu d'une note possède souvent un changement de hauteur ou d'intensité.

Le processus de transition d'une tonalité à l'autre – la modulation – est souvent rempli par tous les changements de fréquences et de déplacements entre les deux tons⁶³⁹. La transition entre ces deux tonalités n'est nullement anodine. Cette transition ne doit pas être considérée simplement comme une continuation du premier son et la préparation du second : elle a sa propre signification esthétique indépendante. Le processus sonore est plus important que le concept musical lui-même⁶⁴⁰. L'idée que la musique est en constante évolution est compatible avec le concept du Taoïsme.

Mettre l'accent sur le processus lui-même, révèle l'essence de la pensée musicale et l'esthétique traditionnelle chinoise pour son goût de la rime. Ce processus sonore significatif est appelé « cavité sonore » par certains musicologues. Dans son article « Théorie de la cavité sonore⁶⁴¹ », Shen Qia, 沈洽, déclare que la cavité sonore est la conscience sonore formée sur la base spécifique de la langue chinoise, et le sens indépendant monosyllabique de la langue chinoise. La prononciation du ton d'un mot se structure progressivement du début à la fin, ce qui donne un effet discernant⁶⁴².

⁶³⁹ WANG, Yaohua, « Les caractéristiques structurelles et la base philosophique de la musique traditionnelle chinoise, 中国传统音乐的结构特点及其哲学基础 », *Hundred schools in arts*, n° 5, Nanjing, 2010, p. 98-106.

⁶⁴⁰ *Ibid.* p. 99.

⁶⁴¹ SHEN, Qia, 沈洽, « Théorie de la cavité sonore 音腔论 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 4, Pékin, 1982, p. 13-21.

⁶⁴² *Ibid.* p. 14

Certains moyens techniques connus sous le nom de « cavité sonore décorée » sont une façon spéciale d'exprimer la rime pour augmenter le charme et l'expression musicale, tels que le glissando, l'appoggiature dans les chansons folkloriques, les techniques de Yin, 吟, Nao, 猱, Chuo, 戳, Zhu, 注, dans la cithare à sept cordes, le doigt scratchant la corde dans le pipa, le double toucher de langue dans la flûte, et l'essuyage de corde dans l'erhu etc.⁶⁴³. Et Xu Yi utilise ces moyens dans ses œuvres, comme dans *Zhiyin* par exemple.

La musique chinoise est étudiée sur le système théorique occidental classique depuis longtemps, mais la théorie occidentale ne traite pas du bruit individuel. De ce fait, les riches changements des sons individuels de la musique chinoise sont négligés, et l'idée que la musique chinoise est composée de tons directs est une erreur fondamentale.

La théorie d'un ton unique de Zhou Wenzhong et celle de la cavité sonore de Shen Qia, 沈洽, illustrent les caractéristiques les plus essentielles des sons individuels de la musique chinoise, et révèlent les différences entre la musique chinoise et la musique occidentale. Ces dernières années, le concept de cavité sonore a été progressivement reconnu par la communauté théorique chinoise. Après cela, dans son article sur la cavité sonore, *Doctrine de la cavité sonore*⁶⁴⁴, Du Yaxiong, 杜亚雄, fait une correction linguistique du terme cavité, suggérant que la cavité dans la musique chinoise devrait être nommée « ton de cavité ». La première théorie souligne davantage le sens de cavité⁶⁴⁵.

Au début des années 1980, alors que les musicologues manquaient de compréhension suffisante sur la cavité dans la musique traditionnelle chinoise, le concept de « ton de cavité », pouvait être avancé pour classer la compréhension de la forme essentielle de la musique traditionnelle chinoise, de percée qualitative. Mettre l'accent sur le « ton », montre bien que la cavitation est la principale caractéristique des sons individuels dans la musique traditionnelle chinoise, elle est fondamentalement le « ton » qui constitue la musique⁶⁴⁶.

Quel que soit le nom donné à cette cavité sonore, l'important est que les changements de hauteur, de rythme, de timbre, d'intensité, etc. de la musique traditionnelle chinoise se situent tous au sein d'un seul son.

⁶⁴³ Yin, Nao, Chuo et Zhu sont des techniques de la main gauche propres au guqin. Yin signifie secouer doucement et lentement avec le doigt gauche ; Nao signifie secouer vigoureusement ; Chuo signifie glisser vers le haut ; Zhu signifie glisser vers le bas.

⁶⁴⁴ DU, Yaxiong, 杜亚雄, QIN, Dexiang, 秦德祥, « Doctrine du ton avec la cavité, 腔音说 », *Recherche musicale*, n° 3, Pékin, 2004, p. 29-36.

⁶⁴⁵ *Ibid.* p. 29-30.

⁶⁴⁶ *Ibid.* p. 36

4.2. Modalité du changement de hauteur du son unique chez Xu Yi

La cavité comme concept de son unique, a été naturellement intégrée dans un grand nombre de musiques folkloriques, comme l'a également fait Xu Yi.

Dans les années 1920, avec Xiao Youmei, 萧友梅, Huang Zi, 黄自, et d'autres compositeurs, la nouvelle création musicale chinoise utilise le système sonore de la musique classique occidentale, de sorte que l'essence de la musique traditionnelle chinoise tombe dans l'oubli pendant une période de temps considérable⁶⁴⁷.

La musique moderne occidentale du XX^e siècle, en brisant le système de tonalité majeure et mineure, a subverti l'orchestration, l'harmonie et la polyphonie traditionnelle. Le son unique s'est également développé à partir de la forme de ton direct unique de la période classique romantique, basée sur la loi de la gamme tempérée. Influencés par la musique africaine, la musique orientale, la musique latino-américaine et la musique électronique, les compositeurs, non satisfaits de l'acoustique traditionnelle, obtiennent une atmosphère moderne de sons nouveaux et de timbres nouveaux, grâce au développement de diverses nouvelles méthodes de jeu d'instruments traditionnels.

Tout en apprenant les techniques de la musique moderne occidentale, les compositeurs modernes chinois ont été inspirés par les sons individuels de la musique traditionnelle chinoise, et ont redécouvert le charme des sons simples. Ils ont alors trouvé une ligne musicale reflétant à la fois le style chinois, le charme et l'atmosphère de l'époque⁶⁴⁸. Chaque note de la musique classique occidentale est indépendante et un son correspond à une note. Mais la musique traditionnelle chinoise est un son unique qui contient des changements de hauteur et de rythme. Toutes les notes sont considérées comme un seul son⁶⁴⁹.

L'émergence de « tonalité » de la musique chinoise est liée au système des langues sino-tibétaines. Ces langues ont une composition monosyllabique du mot, comme unité

⁶⁴⁷ Dans les années 1920, le cercle culturel chinois lance un mouvement pour prendre connaissance de la culture occidentale. Bien sûr, cela inclut la musique. À cette époque, un groupe de musiciens étudie en Occident, puis ramène le système d'enseignement musical occidental en Chine, et intègre le système de solfège occidental dans la musique chinoise. Ainsi, certains concepts de la musique traditionnelle chinoise sont progressivement occidentalisés. Ils utilisent des concepts musicaux occidentaux pour juger la musique traditionnelle chinoise. Au fil du temps, un groupe de théoriciens de la musique chinoise ne peut naturellement pas avoir une compréhension plus profonde de la musique traditionnelle chinoise. Même aujourd'hui, nous ne pouvons toujours pas comprendre pleinement de nombreuses théories de la musique traditionnelle chinoise. Quand il s'agit de certains concepts, nous devons d'abord les expliquer avec les concepts de la théorie musicale occidentale avant de pouvoir comprendre certains d'entre eux.

⁶⁴⁸ Cf. ZANG, Heng, *Analyse des pensées culturelles traditionnelles dans la création musicale chinoise moderne et contemporaine : également sur l'exploration et la pratique de la création musicale personnelle*, 中国现当代音乐创作中传统文化思想辨析：兼论个人音乐创作的探索与实践, Nanjing, Presses de l'Institut des Arts de Nanjing, 2019, 107 p.

⁶⁴⁹ DU, Yaxiong, 杜亚雄, « Famille linguistique sino-tibétaine et la musique, 汉藏语系及其音乐 », *Musicologie de la Chine*, n° 2, Pékin, 2020, p. 5-9.

idéographique⁶⁵⁰. La prononciation des mots chinois se structure en allant du début au milieu et à la fin. Un mot n'a qu'une syllabe, accompagné d'un accent naturel, il n'y pas de distinction de l'accent tonique entre les mots, c'est le ton donné au mot qui permet d'en distinguer le sens⁶⁵¹. Par conséquent le ton donné à la langue chinoise a un impact direct sur l'intonation de la musique chinoise (fig. 30).

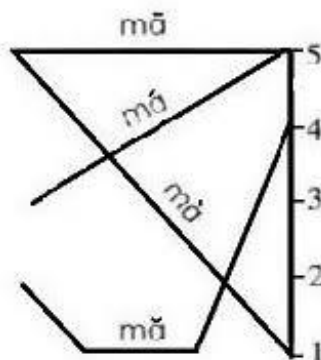


Fig. 30. Les changements de hauteur de la prononciation des quatre caractères chinois « Ma ». Le linguiste chinois, Zhao Yuanren, 赵元任, a résumé les caractéristiques linguistiques de divers endroits en Chine dans les années 1920 et a divisé tous les dialectes du peuple Han en cinq niveaux selon la hauteur. Il y a quatre tons en mandarin, la langue officielle de la Chine. La figure montre les quatre changements de hauteur du mandarin. Pendant le processus de la prononciation, nous pouvons approximativement comprendre la tendance du mouvement des tonalités différentes. Cette figure est issue de l'article de Teng, Da, 腾达⁶⁵².

Afin de répondre à la multi-structure de la prononciation chinoise, le processus sonore de la tonalité musicale dans le mot chinois est un son simple de la musique traditionnelle avec un changement de hauteur, de timbre ou d'intensité pour s'adapter aux changements de sens. Le concept de cavité sonore est la conscience sonore basée sur la langue sino-tibétaine⁶⁵³. Ce concept joue un rôle important dans la musique d'opéras traditionnels chinois, en particulier pour le style des chants et l'expression du charme. Toute la musique chinoise dont il est question, est construite sur la gradation structurelle d'un seul son d'intonation⁶⁵⁴.

Dans les œuvres vocales de Xu Yi, telles que *Chant des Muses*, *Joie du Ciel*, les mots résonnent à travers l'écriture, creusent la relation du timbre entre la voix et l'instrument. Xu Yi utilise naturellement le processus de la prononciation chinoise, à cause de cette gradation structurelle d'un seul son d'intonation, mais aussi parce que cela lui permet de respecter les lois

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ *Ibid.* p. 7.

⁶⁵² TENG, Da, 腾达, « Tutoriel Pinyin de la langue Chaozhou », 2016, <https://kahaani.github.io/gatian/chapter2/section13.html>. Consulté le 18 juin 2020.

⁶⁵³ *Ibid.* p. 8.

⁶⁵⁴ WANG, Yaohua, 王耀华, « Parler de la cavité sonore, 论腔韵 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 4, Shanghai, 2009, p. 6-28.

du taoïsme (un son constant), chères à son âme. Dans la loi taoïste, les caractères chinois sont des signes linguistiques qui utilisent des images pour faire référence au sens. Chaque caractère chinois a une caractéristique poétique. Chaque caractère peut exprimer sa signification complète avec des graphiques et des changements de tonalité⁶⁵⁵. Un caractère chinois peut résumer le changement de hauteur et donner le sens par l'ouïe. Et le changement des aigus et des graves dans un caractère chinois implique une pensée taoïste unifiée du yin et du yang. Ensuite, la transition mutuelle entre les aigus et les graves yin et yang constitue un processus continu, qui devient la caractéristique des changements de tons chinois. Dans une phrase, comme le ton de chaque caractère change constamment entre le yin et le yang, le ton de la phrase fluctue donc continuellement. Le sens de la phrase devient de plus en plus clair dans le changement continu de la voix. La prononciation interne d'un caractère chinois et l'image du son prôné par le taoïsme réalisent l'intégration la plus naturelle et la plus étroite, de sorte que la contradiction entre le sens du temps et le sens de l'espace dans le processus de la cognition humaine, de l'expérience et de l'expression du langage peut être résolu naturellement⁶⁵⁶.

4.2.1. Vibrato dans le processus de frémissement autour du noyau sonore

L'esthétique du glissando a été présenté par le théoricien musical de la dynastie Ming, Xu Shangying, 徐上瀛 :

La moitié de l'astuce pour une musique entraînante réside dans le glissando ; la beauté du glissando réside dans sa douceur et sa plénitude. Le glissando tourne et oscille sans s'arrêter. Il doit être juste. C'est ce qu'on appelle « rond ».

Chaque manière de glissando doit avoir un effet « rond ». Si nous ne glissons pas assez, la musique sera déficiente ; s'il y a trop de glissando, la musique sera démultipliée. Ce sont de mauvaises situations. La beauté du jeu du guqin réside donc dans la sélection sonore : toutes sortes d'émotions peuvent être cohérentes par les boucles et les rebondissements du sens ; la sélection sonore est pleine et entière, et toutes sortes de pensées peuvent être révélées. Le glissando est comme les vagues qui s'élèvent à la surface de l'eau ou comme une perle errant dans l'assiette, et le glissando est aussi riche que le chant de la poésie : de cette façon, il peut être appelé « rond »⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ Cf. FAN, Aixian, 范爱贤, LUAN, Yixin, 栾贻信, « Les mots des images et la phonologie du Tao : deux pensées poétiques linguistiques du confucianisme et du taoïsme et leur signification moderne, 图象的言说与道的音韵 : 儒道两家诗性语言学思想及其现代意义 », *Journal de Guanzi*, n° 3, Zibo, 2007, p. 59-64.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de guqin de Xi Shan*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, p. 129. NT. Voici le texte original : 五音活泼之趣,半在吟猱; 而吟猱之妙处,全在圆满.宛转动荡,无滞无碍,不少不多,以至恰好,谓之圆.吟猱之巨细缓急,俱有圆音.不足,则音亏缺;太过,则音支离.皆为不美.故琴之妙在取音:取音宛转则情联,圆满则意吐.其趣如水之兴澜,其体如珠之走盘,其声如哦咏之有韵:斯可以名其圆矣.

Dans ce processus il y a deux dimensions : l'amplitude du frémissement, et la vitesse du frémissement. Ce vibrato existe dans la musique instrumentale chinoise traditionnelle et dans la musique d'opéra. Les compositeurs modernes chinois harmonisent ce vibrato entre la musique traditionnelle chinoise et la partition moderne occidentale. Ils expriment ainsi le son unique de la musique traditionnelle en utilisant la partie floue de la largeur et l'étroitesse de la courbe, avec la partition quantitative occidentale et ses changements réels de hauteur et de vitesse. Par exemple, le guzheng et le guqin sont des instruments nationaux chinois, qui ont des caractéristiques ponctiformes (*cf. infra* glossaire). Leurs répliques sont plus longues, créant des conditions pour obtenir la rime avec la main gauche à travers une variété de techniques de corde-pressage. Les sons individuels émis par le carquois gauche possèdent des caractéristiques distinctes de la cavitation⁶⁵⁸. Les musiciens de Beixinzhuang, dans la province de Hebei, nomment ce qui est chanté avec la partition traditionnelle chinoise de Gongche, 工尺谱⁶⁵⁹ : le vibrato (Ex. 17).



Ex. 17. Vibrato d'un son dans la musique traditionnelle chinoise. Cette figure est issue de l'article de Du Yaxiong⁶⁶⁰.

Dans une partition, une note n'est pas une combinaison de deux ou trois sons différents, mais un son distinct. Ce concept existe encore aujourd'hui mais plus rarement. L'utilisation du vibrato sur le guzheng produit un son coulissant. Les instrumentistes n'utilisent généralement pas deux notes mais une seule, comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessus, indiquant que le son coulissant n'a pas deux tons mais seulement un changement dans la hauteur d'un ton unique. C'est ce que la musique traditionnelle chinoise appelle le « vibrato, 摇音⁶⁶¹ ». C'est une tradition chez Xu Yi d'insérer des vibratos dans la plupart de ses œuvres, mais avec une hauteur fixe. Par exemple, dans *Guo feng* (2007), pour violon, violoncelle, qin et un maître du

⁶⁵⁸ DU, Yaxiong, 杜亚雄, « Les caractéristiques de la musique traditionnelle chinoise dans la hauteur du son, 中国传统音乐在音高方面的特征 », *Journal of Zhejiang vocational academy of art*, n° 1, Hangzhou, 2003, p. 51-56.

⁶⁵⁹ La partition de Gongche est l'une des méthodes de notation traditionnelle de la Chine. Le nom est dérivé de l'utilisation de caractères chinois tels que le Gong et le Che pour écrire les noms de l'échelle. Il est originaire de la dynastie Tang en Chine et s'est ensuite étendu au Japon, au Vietnam, dans la péninsule coréenne. Il est largement utilisé dans les chansons traditionnelles, l'art populaire, l'opéra et la musique instrumentale dans de nombreuses régions de Chine.

⁶⁶⁰ DU, Yaxiong, 杜亚雄, *op. cit.*

⁶⁶¹ *Ibid.* p. 54.

son avec dispositif électronique spatialisé en 8 pistes, les trois cordes, violon, violoncelle et guqin tentent à se confondre, le violon est en revanche, cantonné dans ces harmoniques aiguës, et oscille au quart de ton en mode glissando.

4.2.2. Ton libre

Lorsque la cavité franchit la limite du noyau sonore pendant le processus de glissement, elle devient un son de glissement libre sans point de départ ni point de chute, formant une tonalité libre du noyau non-sonnant. L'écriture d'un ton libre fournit au musicien un espace de jeu libre avec un effet spécial qui ne peut être exprimé dans la hauteur exacte. Ce jeu est souvent utilisé dans la musique instrumentale nationale pour exprimer une atmosphère. Il est également appliqué à la rime dans la musique d'opéra. Dans la musique traditionnelle pour guqin, *L'eau courante*, on le retrouve dans la sixième section, avec un grand nombre de tons libres pour imiter l'eau courante. La main gauche doit rouler, effleurer, pour évoquer l'image de l'eau qui coule en arrière-plan tandis que la main droite roule et brosse pour donner l'impression de cascade. La première tonalité de chaque liaison n'est jouée qu'une seule fois et le reste de la tonalité est un ton décoratif de la tonalité de base obtenu en glissant la main gauche.

Voici la partition de *L'eau courante*, réinterprétée par Guan Pinghu, 管平湖 (Ex. 18).



Ex. 18. Tian Wen ge, *L'eau courante*, réinterprétée par Guan Pinghu, 管平湖, passage de section VI. Reproduction par Xu Jian, 许健, <http://www.lumingmusic.com/opern/927>. Dans cette partition, il y a des glissandos sur une hauteur, mais il n'y a pas de hauteur fixe dans la performance réelle.

Dans *Joie du Ciel* (2012), œuvre pour cinq voix de femmes à capella (Ex. 19), Xu Yi choisit le poème de Zhuangzi, dans lesquels les paroles sont basées sur la prononciation chinoise. Suivant les caractéristiques de la prononciation chinoise, elle traite le dernier mot de chaque phrase par un temps de glissement et dans d'autres parties elle utilise le sifflement chuchoté pour atteindre l'esthétique musicale réelle et virtuelle. Avec l'extension des voyelles sur chaque mot, et le processus continu d'un ton long et l'alternance de temps forts et de temps faibles, elle arrive à changer le timbre.

Ex. 19. Xu Yu, *Joie du Ciel*, 2012, mes. 57-59. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Le changement de ton et d'intensité dans le processus sonore se réfère aux changements de ton, d'intensité et de volume qui se produisent dans le corps d'une intonation au cours de l'émission d'un son. En termes de timbres, nous notons des alternances telles qu'un son haché et non bloqué, un son droit et un vibrato, différentes initiales et finales, des changements polyphoniques et monophoniques. Il y a également des variations de force, de faiblesse, de renforcement progressif, d'affaiblissement, de passage de faible à fort et à faible, de fort à faible et à fort, et ainsi de suite.

4.2.3. Répétition monophonique

La répétition monophonique (ou répétition homophonique) fait référence à la répétition du ton intérieur d'une mélodie. Ce processus est semblable à la forme de « mot empilant » dans la littérature chinoise, comme la célèbre phrase du poème de Li Qingzhao, 李清照 de la dynastie Song :

Xun Xun Mi Mi, Leng Leng Qing Qing, Qi Qi Can Can Qi Qi, 寻寻觅觅, 冷冷清清, 凄凄惨惨戚戚.

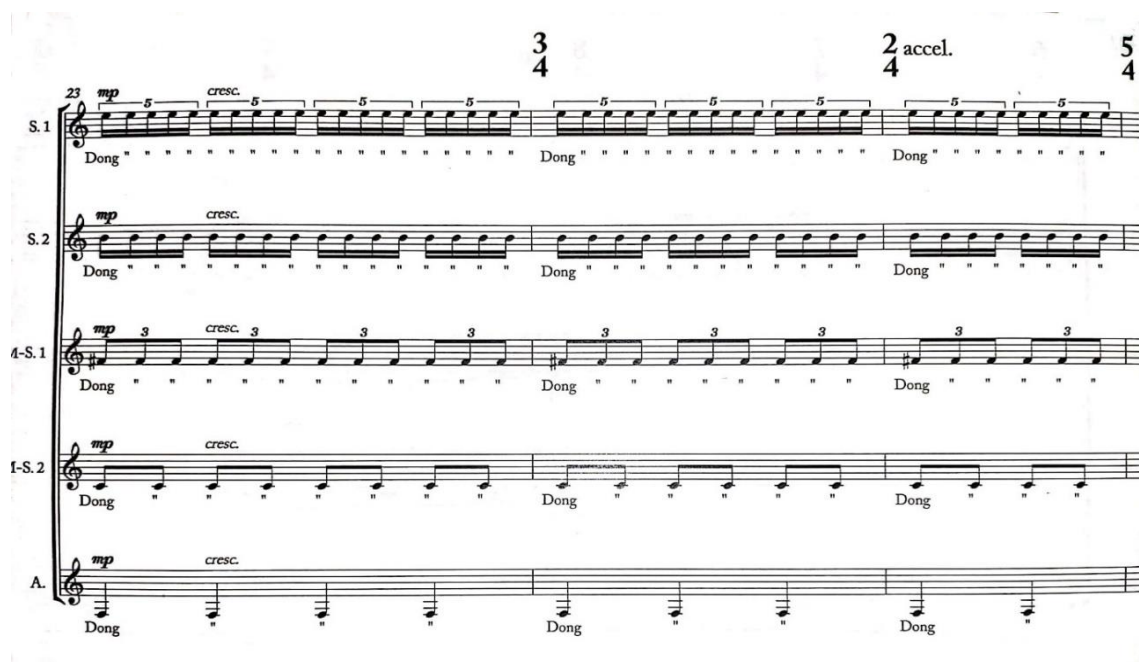
Regarder partout, désert, solitaire, triste. La température a de nouveau baissé alors qu'il faisait un peu chaud tout à l'heure, ce qui rendait l'endormissement plus difficile⁶⁶².

Dans la musique instrumentale folklorique chinoise, cette répétition se présente sous deux formes : répétition monophonique au même degré, répétition monophonique à l'octave (Ex. 20).



Ex. 20. Passage de la musique folklorique de Jiaying, *Huai yin ping chu*, 淮阴平楚. Reproduction par Zhu Cunjing 朱存箐, Yang Shaoyi, 杨少彝, Ren Hongxiang, 任鸿翔.

Dans *Joie du Ciel*, Xu Yi utilise la répétition monophonique (Ex. 21), par exemple dans la prononciation continue et crescendo du mot *Dong* de la mesure 20 à la mesure 25, de sorte que le son du *Dong* reste dans l'oreille et n'a pas de position fixe, tandis que les battements continuent de changer. Dans la mesure 25, Xu Yi montre que l'instabilité du rythme auditif flotte toujours dans le cas d'une vitesse de plus en plus rapide.





Ex. 21. Xu Yi, *Joie du Ciel*, 2012, mes. 23-25. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

⁶⁶² LI, Qinzhaoh, 李清照, « Sheng Sheng Man : Xun Xun Mi Mi, 声声慢 : 寻寻觅觅 », rubrique « Gu shi wen wang », https://so.gushiwen.org/mingju/juv_f6b3d581c91d.aspx. Consulté le 25 juin 2020. NT.

Dans la répétition monophonique, le chevauchement est un processus morphologique de répétition basé sur la forme qui se complexifie sur deux caractères ou plus. La sémantique de base est unique et générale, le processus de chevauchement rend plus complexe et abstrait le sens de la sémantique parce que les syllabes étirent le contenu sémantique⁶⁶³. La cavité rythmique de la musique traditionnelle renforce le sens de l'expression en changeant le rythme et la vitesse, et donne ainsi une autre teinte à la couleur de la mélodie originale⁶⁶⁴. La cavité d'empilement sera une note répétée pour une même tonalité. Ainsi dans la mélodie principale de l'opéra de Kunqu apparaît le même temps répété. Le chanteur dispose habituellement d'un traitement de cavité d'empilement sur la deuxième note afin de réduire la monotonie provoquée par la répétition du même ton. La flûte de bambou de Jiangnan joue la mélodie principale sur la même tonalité et répète la deuxième note. Sur le pipa, la main gauche pétrit rapidement les cordes et la main droite joue rapidement le même son pour obtenir l'effet du chant vocal de l'opéra de Kunqu avec également un changement sur la deuxième note. Cela donne un battement non conforme au tempo.

Voici un exemple dans la notation du chant traditionnel *Le Chant de Joie* 欢乐歌 (Ex. 22).

La notation de *Le Chant de Joie*, 欢乐歌 est : , mais l'effet est de chanter : 



Ex. 22. La musique traditionnelle dans la région de Jiangnan *Le Chant de Joie*. Reproduit avec l'aimable autorisation de Dai Weina, 戴维娜, Wang Jiayi, 王佳怡⁶⁶⁵.

La musique est généralement traitée dans une répétition sur le deuxième ton identique, ce qui se traduit par des battements forts dans la musique, non en conformité avec les règles fortes et faibles habituelles. D'un point de vue cognitif, la répétition monophonique utilise le besoin chronologique du cerveau pour générer un sens. Le processus des êtres humains dans la

⁶⁶³ ZHANG, Min, 张敏, *Recherche sur la poétique cognitive et l'analyse psychologique du Livre de Shi Jing*, 诗经的认知诗学和心理分析研究, Guangzhou, Presses d'Université Normale de Chine du Sud, 2007, p. 83-99.

⁶⁶⁴ *Ibid.* p. 88.

⁶⁶⁵ DAI, Weina, 戴维娜, WANG, Jiayi, 王佳怡, « Exploration de la performance de la musique pour pipa dans la région de Jiangnan, 江南丝竹琵琶昆腔器乐化之润腔演奏初探 », *Art Research*, n° 3, Ha'erbin, 2016, p. 204-205.

compréhension des choses est lié aux contraintes de l'ordre conceptuel. Il s'agit notamment des concepts essentiels tels que les concepts non basiques et la chromatographie⁶⁶⁶.

Dans l'œuvre *Dan* (2008) pour six instruments de Xu Yi, malgré la relation entre la hauteur, le temps fort et le temps faible, la position du ton le plus élevé du pipa n'est pas le même dans chaque mesure, ce qui provoque une perception d'intensité irrégulière due à une incertitude rythmique, créant un sentiment de balancement sans point central (Ex. 23).

The image shows a musical score for six instruments: Clarinet in B-flat (Cl. b.), Pipa, Zheng, Violin (VI.), and Viola (Vc.). The score is in 6/8 time with a tempo marking of quarter note = 72. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Cl. b., Pipa, and Zheng. The second system includes VI. and Vc. The score features a complex rhythmic pattern with various dynamics (mp, p) and articulations (slap, gliss.). The Pipa and Zheng parts show a repetitive rhythmic motif. The VI. and Vc. parts feature glissando markings and a more melodic line.

Ex. 23. Xu Yi, *Dan*, 2008, mes. 42-48. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Certaines personnes considèrent la répétition homophonique comme une sorte de rythme, mais nous pouvons aussi la considérer comme un son. C'est encore dans le cadre des caractéristiques monophoniques de la musique taoïste traditionnelle chinoise, et l'homophonie répétée est en fait la continuation infinie de la voix taoïste.

4.2.4. Développements de la sonorité d'un seul son dans les instruments occidentaux

Étant donné que la musique classique occidentale est composée sur un ton fixe basé sur une gamme tempérée, le jeu traditionnel des instruments orchestraux occidentaux se limite principalement au jeu de ton fixe. Dans les créations modernes chinoises, les compositeurs ont transféré diverses cavités sonores libres (glissando) issues de la méthode de jeu des instruments chinois, sur les instruments occidentaux, ce qui produit des effets spéciaux semblables aux instruments chinois et enrichit la puissance expressive des instruments orchestraux occidentaux.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

La forme traditionnelle de cavité est la cavitation des sons individuels à l'état naturel, mais Xu Yi l'a encore étendue pour la rendre plus moderne. Ainsi dans son œuvre pour violoncelle solo, *ZhiYin* (2010), Xu Yi a ajouté des méthodes de jeu du guqin, comme *Ti*, 剔 et *Tiao*, 挑 adaptés au violoncelle⁶⁶⁷, pour retrouver le charme qu'émet le jeu du guqin. Cela signifie que le même son unique peut produire divers effets sous différentes techniques de jeu (fig. 31).

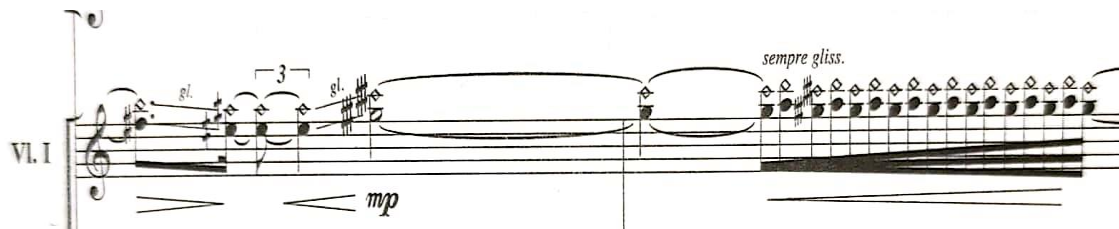


Fig. 31. Xu Yi, *Zhiyin*, 2010, section B. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Les instruments de musique chinois sont souvent semblables aux voix humaines, tels l'imitation du cri par l'erhu ou l'imitation du rire par le suona, etc. Dans l'opéra, l'erhu peut modifier l'atmosphère d'une scène en imitant la voix du chanteur. De là est venue l'appellation « cavité contrôlée 味腔 ». La caractéristique technique de la cavité contrôlée se trouve principalement dans le glissement du haut en bas et de bas en haut, pour n'émettre aucun ton fixe. Mais cette sonorité de glissement est différente de la tonalité de glissement de la méthode occidentale. Dans la technologie occidentale, en général, le jeu a un premier ton et un dernier ton fixe, le rythme est quantifié, le processus entier de course est rigoureux et coloré et il exprime un rendu objectif de l'environnement et des émotions. Alors que la cavité contrôlée est libre et variée, tout le processus de glissement est décontracté et flexible pour imiter l'effet artistique vocal de l'opéra, il exprime ainsi une émotion subjective humaniste à la chinoise.

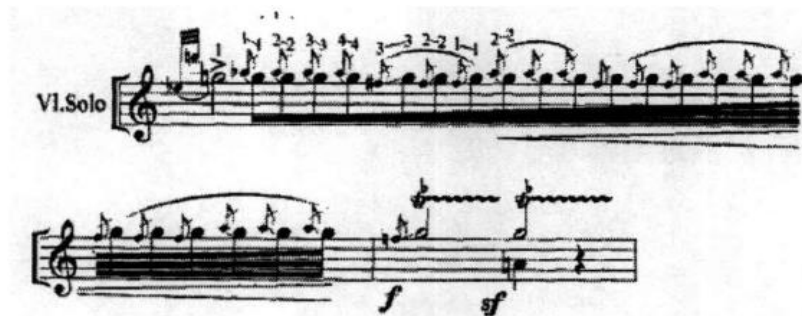
Dans *Le Plein du Vide*, nous voyons le violon jouer deux sons en alternance, et la vitesse d'alternance devient de plus en plus rapide. Xu Yi marque *sempre glisse*. Cette technique est particulièrement courante dans l'interprétation de l'erhu dans l'opéra traditionnel chinois. Xu Yi transfère la technique de jeu du erhu sur la trompette et sur le violon. Il est vrai que le violon lui-même n'est pas vraiment la copie ni l'imitation du son de l'erhu et son expression est complètement différente de l'erhu. Xu Yi ne souhaite pas une simple imitation du son original, mais un concept de timbre élargi, et l'installation et la perpétuation du timbre original de l'erhu dans le nouvel hébergeur qu'est le violon (Ex. 24).

⁶⁶⁷ Les méthodes de jeu de *Ti*, 剔 et de *Tiao*, 挑 sont des façons couramment utilisées de jouer le guqin. Il faut que le dessus de l'ongle de la m.d. soulève la corde du dessous vers le dessus.



Ex. 24. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 32. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

D'autres compositeurs chinois utilisent également la cavité cassée dans l'opéra traditionnel pour créer un autre timbre. En voici des exemples (Ex. 25) :



Ex. 25. Guo Wenjing, 郭文景, *Passage de Rime de la Terre*, 1987, concerto pour violon. Reproduction avec l'aimable autorisation de ZHANG, Qing, 张晴⁶⁶⁸.

Guo Wenjing et Xu Yi sont des compositeurs de la même époque et appartiennent tous deux à la génération de la Nouvelle Vague. L'œuvre *Rime de la Terre* est un concerto pour violon de Guo Wenjing interprété pour la première fois en 1987. L'œuvre est basée sur des opéras locaux. De son titre, nous reconnaissons que l'auteur exprime le charme de la musique locale. Dans cette œuvre, Guo Wenjing utilise également un motif rythmique similaire à celui de *Le Plein du Vide*. L'exemple de la partition est un fragment du premier mouvement de *Rime de la Terre*. Le compositeur utilise le violon solo pour imiter le rythme des gongs et des tambours dans l'opéra chinois. C'est un rythme de gongs et de tambours souvent utilisé par les acteurs d'opéra lorsqu'ils font le tour de la scène. La vitesse des battements de tambour est généralement de lente à rapide. Le tour de la scène est généralement utilisé comme une action de programme fixe dans l'opéra traditionnel pour montrer le changement de scènes temporelles et spatiales d'une histoire dramatique. Le compositeur a appliqué ce matériau à cette œuvre, non seulement en ligne avec le style d'ouverture du premier mouvement, et en ligne avec le style général de l'œuvre, mais a également obtenu un effet artistique vif et idéal. Ces deux

⁶⁶⁸ ZHANG, Qing, 张晴, *Étude sur l'application des éléments musicaux de l'opéra chinois à la création de musique contemporaine chinoise*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2010, p. 67.

œuvres contiennent déjà dans leurs titres une évocation poétique pour *Rime de la Terre*, et le taoïsme pour *Le Plein du Vide*. Le poème suivant évoque les deux modalités sonores :

Les subtilités de la musique résident dans le rythme. Au début de l'ajustement, il faut d'abord être doux, puis accélérer progressivement, car il y a des changements subtils dans le processus d'accélération. La subtilité réside dans la moindre chose, tandis que la conception artistique et les émotions existent dans cette subtilité profonde. Quand le doigt est habitué à être méticuleux et minutieux, la performance est aussi exquise que de tirer un fil de soie d'un cocon de ver à soie, ce qui fait que les gens l'apprécient. Lors du changement de chapitres et de phrases, il est particulièrement important de ne pas lâcher. Il est nécessaire d'extraire lentement une période d'émotion, et chaque note peut être délicate et vive, afin que vous puissiez réaliser la conception artistique du guqin. Tout comme le poème de Han Changli : « Le couple était encore en lune de miel sur le moment, mais quand l'ennemi arrive, ils doivent soudainement se rendre sur le champ de bataille pour tuer l'ennemi⁶⁶⁹. »

En conclusion, dans la musique traditionnelle chinoise, peu importe la façon dont le son change, l'essentiel est de maintenir la continuité du son. Ce type de continuité peut être obtenu en jouant des techniques telles que le *portamento*, ou au moyen de la répétition et de la variation etc. Le processus de changement du son interne de la musique traditionnelle chinoise monophonique reflète en fait la constance de la culture taoïste, et le processus de changement de la musique chinoise est en fait le processus d'évolution de la vie :

Celui qui est parvenu au comble du vide garde fermement le repos.
Les dix mille êtres naissent ensemble ; ensuite je les vois s'en retourner.
Revenir à son origine s'appelle être en repos.
Être en repos s'appelle revenir à la vie.
Revenir à la vie s'appelle être constant.
Savoir être constant s'appelle être éclairé.

Celui qui ne sait pas être constant s'abandonne au désordre et s'attire des malheurs. Celui qui sait être constant a une âme large. Celui qui a une âme large est juste. Celui qui est juste devient roi. Celui qui est roi s'associe au ciel. Celui qui s'associe au ciel imite le Tao. Celui qui imite le Tao subsiste longtemps ; jusqu'à la fin de sa vie, il n'est exposé à aucun danger⁶⁷⁰.

Nous rappelons que les préceptes taoïstes se diffusent toujours sous forme de poèmes, notamment des poèmes en prose.

⁶⁶⁹ XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.* NT. Voici le texte original :

音有细眇处,乃在节奏间. 始而起调,先应和缓,转而游衍,渐欲入微. 妙在丝毫之际,意存幽邃之中. 指既缜密,音若茧抽,令人可会而不可即,此指下之细也. 至章句转折时,尤不可草草放过,定将一段情绪缓缓拈出,字字摹神,方知琴音中有无限滋味,玩之不竭,此终曲之细也. 昌黎诗:昵昵儿女语,恩恩相尔汝. 划然变轩昂,勇士赴敌场.

⁶⁷⁰ LAO, Tseu, « Chapitre XVI », *op. cit.*, p. 56. Traduction de Stanislas Julien.

4.3. Le rythme de la musique traditionnelle dans la musique de Xu Yi

La cavité est comme un récipient avec un creux à l'intérieur. Alors la cavité sonore peut contenir des notes de différentes hauteurs ; elle est aussi une collection de différentes valeurs temporelles de note. Des notes de différentes valeurs temporelles sont combinées pour former un modèle rythmique. Et ce modèle rythmique peut encore être considéré comme un ensemble de valeurs temporelles dans le concept de la musique traditionnelle chinoise, qui est similaire au Tai Chi (le vide). La cavité peut être plus petite qu'une valeur temporelle très courte ou aussi grande qu'une phrase entière.

4.3.1. Valeur rythmique élastique

Dans la musique traditionnelle chinoise, la valeur temporelle est mesurée par le système du rythme de Ban (claque) et de Yan. Le Banyan est un dispositif pour mesurer la durée de la musique, et la valeur du battement représenté par le Banyan peut changer selon la durée de la note comme un balancement dialectique entre le temps et la musique. Cette valeur temporelle a été fixée après la dynastie Ming, elle pouvait encore être changée à tout moment, rendant le battement élastique. Dans les battements élastiques les valeurs de battements sont susceptibles de changer avec la mélodie⁶⁷¹.

Le système de rythme du Banyan est arrivé à maturité avec l'évolution de la partition de Gongche⁶⁷², rendant la théorie musicale chinoise plus claire. Les étudiants doivent comprendre la notation de Gongche et le rythme du Banyan. Ce rythme n'est pas égal à la mesure 2/4 de la musique occidentale, le rythme est d'un Ban et trois Yan, mais il n'est pas non plus égal à la mesure 4/4.

Par exemple le morceau de musique traditionnelle chinoise *Huit claquettes*, qui a un rythme sans Yan, est généralement traduit en mesure ¼ dans la notation de cinq lignes, mais si les étudiants chantent la partition originale, ils s'aperçoivent que cette musique n'a pas une mesure à ¼, mais une combinaison des mesures à ¼, 2/4, ¾, et 4/4 pour former une mesure mixte⁶⁷³. Voici des exemples de musique traditionnelle chinoise *Huit claquettes* (Ex. 26) :

⁶⁷¹ Cf. DU, Yaxiong, 杜亚雄, « Les caractéristiques de la musique traditionnelle chinoise en termes de valeur temps », *Journal du Zhejiang Vocational College of Art*, n° 3, Hangzhou, 2003, p. 53-54.

⁶⁷² La partition de Gongche est une notation unique en caractère chinois. Elle est originaire de la dynastie Tang en Chine et s'est ensuite répandue au Japon, au Vietnam, en Corée et dans d'autres régions où les caractères chinois sont utilisés. Aujourd'hui, seulement dans les opéras traditionnels, la partition de Gongche est encore utilisée.

⁶⁷³

六	×	六	×	六	×	六	×	六	×
六	·	上	·	五	·	五	·	六	·
上	×	六	×	上	×	凡	×	六	×
上	·	上	·	尺	·	上	·	尺	·
上	×			上	×	合	×	上	×
上	·			六	·	四	·	四	·
上	×			五	×	上	×	六	×
	·			上	·	六	·	六	·
				尺		上		五	
				上		尺		化	
						合		五	
						四		六	
						上		上	
						尺		尺	
						上		合	
						四		四	
						上		上	



Ex. 26. Morceau de *Huit claquettes*. Les partitions sont issues de l'article de Du Yaxiong, 杜亚雄⁶⁷⁴.

Ci-dessus, la partition de Gongche a une structure spéciale avec des notes en caractères chinois. Les musiciens folkloriques appellent cette structure la « pagode inversée », parce que la première mesure est de sept mots, qui sont ensuite réduits à cinq mots, puis à trois mots, puis à un mot. Les battements forts tombent toujours sur le dernier mot de chaque mesure, ce qui n'est pas facile à voir sur une portée de cinq lignes ou dans la notation numérique⁶⁷⁵.

⁶⁷⁴ *Ibid.*
⁶⁷⁵ *Ibid.*

Ainsi nous pouvons constater qu'un morceau de musique traditionnelle change souvent de mesure, et l'intensité de la musique dans le temps n'a pas le même développement. La plupart des partitions de musique de Xu Yi se révèlent être dans une situation similaire (Ex. 27).

Ex. 27. Xu Yi, *Voyage intérieur*, section II, 2002, mes.8-11. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Dans la partition ci-dessus, la partie supérieure est la partie percussion et les deux parties inférieures sont les parties de piano. Xu Yi a arrangé une signature rythmique pour chaque mesure. De tels changements fréquents dans les sous-sections amèneront inévitablement le public à sentir que le rythme est irrégulier. Dans la musique occidentale, nous retrouvons cette disposition dans la musique de Messiaen, mais en fait la division irrégulière du temps existait déjà depuis longtemps.

Par ailleurs, dans beaucoup de mesures de la musique traditionnelle chinoise, il existe des différences d'intensité. Dans une mesure à 4/4, parfois l'accent fort est porté sur le premier Ban et le deuxième Yan, parfois c'est sur le premier Yan et le troisième Yan. Donc le Ban n'est pas un signe de temps fort, et le Yan n'est pas un signe de temps faible, car en même temps, pour les besoins de l'expression de la musique, le battement fort et le battement faible peuvent être inter-changés⁶⁷⁶. La position du temps fort dans la musique traditionnelle chinoise n'est pas fixée, mais déterminée par le style, l'expression, et l'interprétation de la musique⁶⁷⁷.

Dans la dynastie Song, Chen Yang mentionne que dans la musique ancienne il y a souvent des phrases à trois mots, quatre mots, cinq mots, neuf mots, et il faut faire sonner la claquette du Ban à chaque phrase⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ SHEN, Qia, « Théorie du rythme musical, 乐拍论 », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 2014, p. 17-31.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ CHEN, Yang, 陈旸, *Livre musical, 乐书*, <https://www.zhonghuadiancang.com/leishuwenji/leshu/>. Consulté le 18 juin 2019.

Dans la musique du guqin, un autre rythme est utilisé, un rythme syntaxique, généralement déterminé par la forme de la phrase, basée sur la langue de la poésie chinoise ancienne. Certains l'appellent « rythmicité ». C'est un rythme asymétrique de la poésie, utilisé dans d'autres musiques traditionnelles⁶⁷⁹.

En poésie, la virgule désigne une pause au milieu d'une phrase, composée de petites unités de plusieurs mots. Ainsi la chute d'une phrase est toujours plus grande qu'une chute de virgule.

Dans de nombreuses partitions de guqin, le compositeur ne note généralement pas de symbole du temps, la musique est scandée par la virgule et le point, obligeant les interprètes à maîtriser le rythme de la musique avec un long battement à la fin de chaque phrase pour signifier la fin de la phrase.

Dans la section 1 de *Le Plein du Vide*, Xu Yi utilise le style de percussion de la musique traditionnelle chinoise de *Jiji feng*, 急急风, pour figurer le début grandiose de l'œuvre (fig. 32, Ex. 28). Le roulement rapide des timbales et les sons courts continus de la trompette attirent immédiatement l'attention du public. Le sens de *Jiji feng* est un vent violent, Il est donc facile de comprendre l'expérience sensorielle auditive.

Le style de *Jiji feng* 急急风 est un rythme de mesure à ¼ en son court continu et très rapide. Mais dans l'exécution réelle, les musiciens doivent transformer la mesure à ¼ en mesure à 2/4 mentalement. Il s'agit de diviser les quatre coups forts dans un groupe de mesures à 2/4. Cette façon de jouer est en fait un changement de loi de l'intensité couplée à l'expression psychologique de l'interprète⁶⁸⁰.

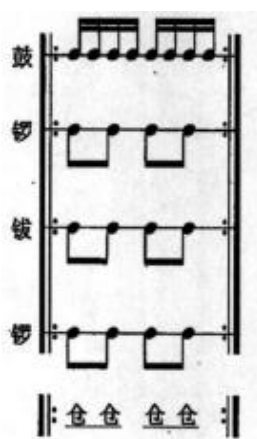


Fig. 32. Le rythme original de *Jiji feng*. Reproduction avec l'aimable autorisation de Zhang, Qing, 张晴.

⁶⁷⁹ Cf. WANG, Fengtong, 王凤桐, ZHANG, Lin, 张林, « Le rythme symétrique et asymétrique de la dynastie Song : Discussion avec M. Zhuang Yongping, 宋代均拍非均等节拍 : 与庄永平等先生讨论 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 1, Shanghai, 1993, p. 31-35.

⁶⁸⁰ LI, Nan, 李楠, « Chef d'orchestre de l'Opéra de Pékin : le début, le développement et la fin pour le tambour, 京剧指挥 : 板鼓的入、转、收 », *Drame contemporain*, n°4, Pékin, 2016, p. 69-71.

Ex. 28. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes.1-4. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Un autre compositeur actuel, Lu Huang, 吕黄, utilise également le rythme du *Jiji feng* dans son œuvre *Variable*, 变数, (Ex. 29) de façon similaire à celui de *Le Plein du Vide* de Xu Yi.

Lu Huang est entré au Conservatoire de Musique de Shanghai pour étudier la composition en 1985 et enseigne actuellement au Conservatoire de Musique de Shanghai. Le compositeur explique dans son propre article qu'il a utilisé le rythme de percussion de l'opéra chinois de Pékin dans cette œuvre :

Le premier mouvement de cette œuvre utilise le rythme de *Jiji Feng*. Dans cette partie de la musique, ce rythme traditionnel des percussions d'opéra est utilisé pour exprimer l'ouverture chaleureuse et grandiose de l'œuvre avec des émotions spéciales. Dès le début de la musique, les cordes pincées, les gongs à dix faces et la contrebasse imitent le rythme de *Jiji Feng* avec des notes de triple croche et incluent des phonèmes de hauteur linéaire⁶⁸¹.

⁶⁸¹ LU, Huang, 吕黄, « Repenser la technologie créative de *Variables*, 变数的创作技术再思考 », *Journal of Nanjing Arts Institute*, n° 4, Nanjing, 2013, p. 127. NT.

Ex. 29. LU, Huang, *Variable*, 1999, début du premier mouvement. Reproduit avec l'aimable autorisation de Zhang, Qing, 张晴⁶⁸².

Dans la quatrième partie de *Le Plein du Vide*, Xu Yi reprend le mode rythmique de *L'eau courante*, 流水板, utilisé dans l'opéra traditionnel chinois, dont l'intensité n'est pas évidente. Le rythme de *L'eau courante* se caractérise par un accent fort mais pas d'accent faible dans la mesure. Le rythme rapide et lisse est utilisé pour la partie apogée de l'opéra, la performance de scènes intenses alternant les notes courtes et le repos⁶⁸³.

Quand il n'y a pas de contraste entre l'accent fort et l'accent faible dans la mesure, il est difficile de trouver la loi du rythme, ce qui donne dans la musique de Xu Yi des parties chaotiques et désordonnées. La division des propositions n'est pas évidente (Ex. 30).

⁶⁸² ZHANG, Qing, 张晴, *Étude sur l'application des éléments musicaux de l'opéra chinois à la création de musique contemporaine chinoise*, 中国戏曲音乐元素在中国当代音乐创作中的应用研究, Shanghai, Éditions du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2010, p. 31.

⁶⁸³ MA, Lei, 马蕾, « Les modes rythmiques dans l'opéra de Pékin, 论京剧音乐板式 », *Journal du Conservatoire de Musique de Xi'an*, n° 1, Xi'an, 2004, p. 16-21.

139

Ex. 30. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 139-140. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Voici l'exemple du rythme de *L'eau courante* également utilisé par Gun Wenjing dans son œuvre *Shu Dao Nan* (Ex. 31) :

Ex. 31. Gun Wenjing, *Shu Dao Nan*, mes. 120-126. Reproduit avec l'aimable autorisation de ZHANG, Qing, 张晴⁶⁸⁴.

L'autre rythme, celui de *Duo Ban* se retrouve dans l'œuvre, *Dan*, déjà cité de Xu Yi (Ex. 32). Xu Yi adopte d'abord un rythme soigné dans toute la partie sonore des mesures 133 à 138, pour créer un effet sonore dense et rapide. Chaque note a un accent fort comme dans le rythme de *Duo Ban* de la musique d'opéra traditionnel. Les caractéristiques de ce rythme font que la

⁶⁸⁴ ZHANG, Qing, 张晴, *op. cit.*, p. 32.

prononciation est puissante et courte, adaptée aux scènes et émotions fortes du personnage. Cela provient d'un changement de rythme de l'eau qui coule, devenu plus intense. Le rythme est bien planifié, la marche est serrée. Mais la mesure de ce rythme est flexible et peut être changée par une variété de battements⁶⁸⁵.

Ex. 32. Xu Yi, *Dan*, 2008, mes. 133-138. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Nous retrouvons le même modèle rythmique dans *Shu Dao Nan* (1987) pour ténor solo, chœur et orchestra, sur un poème de Li Bai, de Guo Wenjing (Ex. 33).

Ex. 33. Gun Wenjing, *Shu Dao Nan*, mes. 428-434. Reproduit avec l'aimable autorisation de ZHANG, Qing, 张晴⁶⁸⁶.

⁶⁸⁵ MA, Lei, 马蕾, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸⁶ ZHANG, Qing, 张晴, *op. cit.*, p. 38.

Tout cela permet de montrer que le rythme d'une grande partie de la musique traditionnelle chinoise ne connaît pas de règles fixées⁶⁸⁷, ainsi que le confirme une poésie de la dynastie Qing sur le rythme :

Le temps fort est mise en place pour diviser les phrases afin que tout le monde puisse chanter le rythme. Dans la musique du sud, seule la partie introductive a un rythme rubato, et le reste est rythmé. La musique du nord ne peut diviser le rythme. Il n'y a pas de mot vide dans les chansons du sud, ils suivent donc strictement le rythme. Mais les chansons du nord ont trop de mots vides, donc la valeur de synchronisation ne peut pas du tout être divisée, il n'y a pas de règles fixées⁶⁸⁸.

Un sinologue américain, Cai Zhongqi, 蔡宗齐, indique que la même poésie à sept caractères peut avoir deux méthodes de division rythmique différentes (2+2+3 ou 4+3) et ces deux rythmes sont souvent utilisés de manière interchangeable dans le même poème. Le rythme des poèmes peut être changé librement selon l'humeur du récitant.⁶⁸⁹. Regardons un exemple de deux divisions rythmiques sur un même poème. Voici un poème de la dynastie Tang, *La Tour de la Grue Jaune* de Cui Hao, 崔颢 :

昔人/已乘/黄鹤去,此地/空余/黄鹤楼。

昔人/已乘/黄鹤去,此地/空余/黄鹤楼。

黄鹤一去/不复返,白云千载/空悠悠。

黄鹤/一去/不复返,白云/千载/空悠悠。

Les immortels du passé se sont envolés sur la grue jaune, et seule la Tour de la Grue Jaune vide est restée à cet endroit. La grue jaune n'est jamais revenue ici, et seuls des nuages blancs ont flotté pendant des milliers d'années⁶⁹⁰.

4.3.2. Accents logiques dans le rythme

Un accent logique est le procédé qui, dans une phrase, porte l'accent sur le sens d'une parole de cette phrase, ou sur une émotion dans cette phrase. Il n'est pas soumis à la structure

⁶⁸⁷ Cf. PICARD, François, « Temps et musique en Chine », in *Musique et temps*, préface de Laurent Bayle, Paris, cité de la musique, 2008, p. 161-174.

⁶⁸⁸ XU, Dachun, 徐大椿, *Yue fu chuan sheng*, 乐府传声, Maison d'Éditions Dramatiques de Chine, 1982, 129 p. NT. Voici le texte original :

板之设,所以节字句,排腔调,齐人声也。南曲之板,分毫不可假借,惟北曲之板,竟有不相同者。盖南曲惟引子无板,余皆有板,北曲则只有底板无实板之曲极多。又南曲之字句,无一调无定格,而北曲则不拘字句之调极多。又南曲衬字甚少,少则一字几腔,板在何字何腔,千首一律;若北曲则衬字极多,板必有不能承接之处,中间不能不增出一板,此南之所以有定,北之所以无定也。

⁶⁸⁹ CAI, Zongqi, 蔡宗齐, « Exposition du rythme, de la syntaxe, de la structure du poème en vers de sept mots, 七言律诗节奏、句法、结构新论 », *Academic Monthly*, vol. 49, n° 2, Shanghai, 2017, p. 135-153.

⁶⁹⁰ CUI, Hao, 崔颢, « La tour de la Grue Jaune, 黄鹤楼 », <https://so.gushiwen.cn/shiwen/b0d3f72465ef.aspx>. Consulté le 14 avril 2021. NT.

de la syntaxe, mais étroitement lié au contexte linguistique. La structure dont nous parlons ici n'existe que dans une phrase courte, sans parler de la structure de toute la musique. Le rythme et la structure sont les mêmes dans la musique traditionnelle chinoise, donc ces deux concepts sont souvent mélangés. Dans les chapitres suivants, nous parlerons de ce concept.

Pour le langage musical, nous pouvons introduire le concept ci-dessus d'accent logique dans le processus de jeu de la musique, soit pour le mettre en évidence, soit pour souligner l'expression émotionnelle d'un paragraphe musical ou de certains sons dans la musique traditionnelle chinoise, là où le changement de nuance sonore est principalement exprimé par le changement de mesure et la transformation de l'intensité.

C'est ce que déclarait le musicologue, Du Yaxiong, en 2003⁶⁹¹ :

Le concept de battement dans la théorie musicale européenne est une séquence répétitive de segments de temps de même valeur temporelle avec ou sans accent. La formation de ce concept de battement est en fait étroitement liée aux caractéristiques des langues indo-européennes. La plupart des langues indo-européennes ont des positions non fixées de syllabes accentuées dans les mots. La position du mot accent est aussi distinctive que les tons des langues sino-tibétaines. En anglais, différentes positions d'accent du mot « content » signifient différentes choses. [...] En raison de l'apparition régulière d'accents, la plupart des musiques européennes présentent une alternance très régulière de temps forts et faibles, ce qui est très différent de la musique traditionnelle chinoise. [...] Les langues de trente-deux groupes ethniques en Chine appartiennent à la famille des langues sino-tibétaines, et les langues de dix-huit groupes ethniques appartiennent à la famille des langues altaïques. Il n'y a pas de syllabes accentuées non fixées dans les mots de ces langues ethniques. Il est donc impossible pour les différents styles de planche dans la musique traditionnelle chinoise d'avoir une « séquence de cycles d'accent répétés⁶⁹² ».

Comme la langue chinoise est monosyllabique, sans loi d'intensité préalable sur les syllabes, si l'accent logique vient mettre un temps fort sur une syllabe, alors le sens de la phrase s'en trouve changé. Et il y a aussi l'accent logique en français. Essayons de donner un exemple sur des phrases françaises :

Je suis allé en France cette année. (c'est moi et pas quelqu'un d'autre).

Je suis allé en **France** cette année. (c'est en France et pas dans un autre pays).

Je suis allé en France **cette année**. (c'est cette année et pas l'année dernière).

Dans la Chine ancienne, avant la poésie à vers réguliers, il existait divers genres poétiques sans règles particulières, sans nécessité de rime sur deux lignes. Quand la rime existait, elle

⁶⁹¹ DU, Yaxiong, 杜亚雄, « Les caractéristiques de la musique traditionnelle chinoise dans la valeur temporelle, 中国传统音乐在时值方面的特征 », n° 3, *Journal du Collège d'art professionnel du Zhejiang*, Hangzhou, 2003, p. 69-71.

⁶⁹² *Ibid.*

était allongée, le nombre de vers était illimité, et chaque phrase pouvait contenir quatre, cinq, six, sept mots ou plus.

Dans son œuvre *Joie du Ciel*, Xu Yi a adapté le poème *La voie du ciel* de Zhuang Tseu. Ce poème est en réalité une sorte de structure poétique chinoise antique où les phrases ont des longueurs différentes et un nombre de mots incertain. La phrase la plus courte contient un seul mot, la phrase la plus longue peut avoir neuf, dix mots ou plus. Elle se caractérise par une liberté de forme qui permet la libre expression des idées et des sentiments. Voici une comparaison structurelle entre la poésie antique et la poésie à forme fixe (Tabl. 6).

Classement	Poésie antique	Poésie à forme fixe
Classement par la scansion	Pas de règle de la scansion	Règle de la scansion
Classement par nombre des mots	Quatre mots, cinq mots, six mots, sept mots et nombre indéterminé	Il n'y a que deux formes : cinq mots et sept mots
Classement par nombre des phrases	De deux phrases à deux cents phrases	Quatre phrases, huit phrases, huit phrases parallèles ou plus
Classement par la versification	Pas de règles strictes	Un poème est limité à une rime. Le dernier mot de chaque phrase ne peut pas être répété

Tabl. 6. Comparaison structurelle entre la poésie antique et la poésie à forme fixe.

Donc les paroles de *Joie du Ciel* semblent ne pas suivre de règle. D'une part parce que la poésie ancienne n'imposait pas de restriction, d'autre part, parce que la langue chinoise actuelle, le mandarin, est très différente de la prononciation de l'ancien chinois.

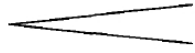
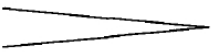
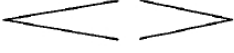
Beaucoup de tons ont disparu, sauf dans certains dialectes locaux où d'anciennes habitudes de prononciation chinoise perdurent.

Xu Yi utilise le ton du chinois moderne pour construire la hauteur de la mélodie, mais elle peut étirer le temps pour ne mettre l'accent que sur certains mots. Et à l'intérieur même d'un mot, elle concentre le ton du mot à travers le degré d'ouverture de la bouche pour apporter une nuance.

C'est comme dans l'opéra de Kunqu et l'opéra de Pékin, ce n'est pas le changement direct de la taille du volume sonore qui apporte la nuance, mais l'étirement du son sur un seul mot. Cette caractéristique vient de la langue chinoise, où la structure monosyllabique des caractères chinois recouvre non seulement le vers de la musique, mais contient également le style fort et faible de la musique.

Dans la composition des caractères chinois, les mots syllabes sont divers. Il y a des mots phonétiques à une seule voyelle, tels que *da*, *xi*, des mots avec voyelles composées tels que *xia*, *hao*, *tiao*, *huang*, et ainsi de suite. Ces différences entraînent certains changements dans l'intensité du son par l'expression du début, du milieu et de la fin dans la prononciation.

Dans le chant des mots, le flux d'air doit toujours être soutenu, le volume du son change selon le début, le milieu ou la fin du mot, et selon le mouvement oral de prononciation. Le changement de volume n'est pas un contraste, il se fait graduellement dans le processus de prononciation progressivement libéré. Voici un exemple dans les éléments suivants (Tabl. 7) :

强弱类型	韵母类型	例字	图 示
渐强型	ia\ie\ua\uo\üe	下、叶、花、活、越	
渐弱型	ai\ei\ao\ou	爱、黑、豪、猴	
渐强渐弱型	iao\iou\uai\uei	晓、休、怀、辉	

Tabl. 7. Diagramme de changement d'intensité du processus de prononciation de certains caractères chinois.

À divers endroits du poème, Xu Yi utilise les habitudes vocales des caractères chinois, changeant le timbre en fonction du changement de force et de faiblesse des voyelles et imitant la prononciation de la voix chantante de l'opéra chinois, comme dans les mots *tian*, *ding*, *yi*, *xin*, *dong* (Ex. 34).

Ex. 34. Xu Yi, *Joie du Ciel*, 2012, mes. 43- 47. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Le mot *tian* est un composite monosyllabique avec deux voyelles. Dans le chant de l'opéra traditionnel, le processus de prononciation détermine le degré d'ouverture de la bouche qui par exemple devient lentement plus grand jusqu'à la lettre N, qui elle au contraire ferme la bouche, de sorte que la prononciation de *tian* est un processus progressivement fort, puis faible.

Ding n'a qu'une seule voyelle, alors la prononciation s'appuie d'abord sur le « i », puis passe progressivement à l'utilisation de la glotte comme dans la prononciation du « r » français, puis s'éteint.

Dong est similaire. L'intensité de l'ensemble du processus de prononciation se fait donc au niveau de la voyelle.

Dans de nombreuses œuvres de musique instrumentale de Xu Yi, la loi de l'intensité n'est pas divisée selon les lois de force et de faiblesse des différents rythmes comme dans les partitions traditionnelles occidentales, car elle met l'accent où elle le souhaite, en fonction de l'émotion qu'elle veut exprimer. Le changement de la force et de la faiblesse sonores reflète l'esthétique de l'idéologie taoïste de la musique chinoise dans un processus graduel.

Dans son œuvre chantée, *Iris Dévoilée*, 蝶恋花 (2001), Chen Qigang, 陈其钢⁶⁹³, utilise des éléments du récitatif de l'opéra de Pékin, au lieu d'utiliser directement le chant.

Chen Qigang marque la direction générale du ton de chaque caractère chinois. La prononciation individuelle de chaque caractère chinois n'a pas de hauteur fixe claire. La composition montre la tendance générale de la hauteur, mais élargit le changement de timbre et de l'intensité dans le processus de prononciation. Même dans l'utilisation de particules

⁶⁹³ CHEN, Qigang, 陈其钢, compositeur de la génération de la musique de Nouvelle Vague des années 1980 en Chine. De plus, Chen Qigang et Xu Yi ont une formation similaire à l'étranger : après son arrivée en France, il a suivi Messiaen pour étudier la composition et est devenu le dernier élève de Messiaen. Il a également associé la culture chinoise et française dans sa musique.

modales, telles que *Ya*, il existe plusieurs tons et des changements forts et faibles, qui sont utilisés pour représenter les personnages. Dans l'opéra de Pékin, le récitatif n'a pas besoin d'accompagnement. Tout est basé sur la façon exagérée de parler de l'acteur pour chanter la beauté phonologique et le sens du rythme unique, qui dépendent du rythme et de la mélodie intérieure de l'acteur (Ex. 35).

6 Ai Ya Ya Hao Yi Gue Mei Mao Di Shu Sheng

9 Wo Zan Liao Ta Yi Sheng

Mei Zai Ya Shao Nian

Ex. 35. Cheng Qigang, *Iris Dévoilée*, 蝶恋花, dans la deuxième section *Chaste*, mes. 57-67. Reproduction avec l'aimable autorisation de Zhu Meimei, 朱玫玫⁶⁹⁴.

4.3.3. Esthétique taoïste de l'intensité

D'après l'analyse du musicologue Liu Chenghua, 刘承华, le goût de l'esthétique dans l'art chinois s'inscrit dans l'espace et le temps. Il pense que pour exaucer le goût de l'espace, il faut créer une sensation de calme, vide, légèreté, et profondeur, quatre mots relatifs à l'intensité du son⁶⁹⁵.

D'un point de vue purement physique, pour créer un sentiment de calme, le volume doit être inférieur à 30 dB, ce qui est largement en dessous du possible de l'intensité normale de la musique traditionnelle chinoise. Alors en termes de volume, pour créer du calme il vaut mieux parler d'un volume faible. En plus des tambours, suonas, tubes, et autres instruments de musique principalement utilisés pour les performances rituelles de plein air, la plupart des instruments chinois ne sont pas bruyants, leur sonorité est douce, et légère. Car le chant vocal traditionnel nécessite l'utilisation subtile de l'air sans jamais forcer la voix.

⁶⁹⁴ ZHU, Meimei, 朱玫玫, *Sur l'application des éléments d'opéra dans la création musicale de Chen Qigang*, 论陈其钢音乐创作中对戏曲元素的运用, Nanjing, Presses de l'Université des Arts de Nanjing, 2018, p. 14.

⁶⁹⁵ LIU, Chenghua, 刘承华, *Histoire de l'esthétique de la musique chinoise*, 中国音乐美学思想史论, Pékin, Presses de l'union culturelle chinoise, 2018, 352 p.

En fait, la musique traditionnelle chinoise est toujours calme, avec un volume faible, et c'est à l'auditeur d'imaginer mentalement la possibilité du contraire, comme dans le yin et le yang, si l'apparence est yin, il faut de soi-même créer le yang.

Selon Liu Chenghua le terme *vide* signifie la subtilité du volume, le son indistinct, et la performance apaisante. Mais seul le volume peut être fort ou faible. La sensation du vide s'obtient par l'extinction progressive et objective du son, jusqu'à sa disparition complète, mais avec la perception du son qui persiste de façon abstraite dans l'esprit. Pour Liu Chenghua la profondeur se manifeste par un estompement et un affaiblissement progressif du volume, conduisant au calme et à l'extinction du son comme l'écho entre deux montagnes⁶⁹⁶.

Ce qui nous évoque *Le Plein du Vide* de Xu Yi, car dans le vide de la vallée se répercute une infinité de sons jusqu'à l'extinction du son et le calme revenu.

Toutes ces concepts de temps, espace, calme, vide, et profondeur, sont évidemment connotés au taoïsme, toujours présent. La beauté de la musique taoïste apporte liberté, confort et calme. Le musicologue Pu Hengqiang expose ainsi les caractéristiques de la musique taoïste :

La vitesse, l'intensité et la méthode de chant de la musique taoïste ont également leurs propres caractéristiques évidentes : la vitesse n'est pas irritante, l'intensité n'est ni forte ni faible, elle est proche du volume de parole naturelle, calme et sans point culminant, ce qui donne un effet sonore naturel et équilibré, calme et solennel⁶⁹⁷.

Pour Xu Shangying, dans l'esthétique de la musique traditionnelle chinoise, la notion de « beau » réside dans la subtilité, la légèreté du son⁶⁹⁸. Est important également la perception virtuelle du son des instruments après leur utilisation réelle. Il s'agit donc de comprendre le temps en termes de temps fort sur l'attaque réel des instruments et de temps faible sur la persistance virtuelle des sons. C'est illustré ainsi par ce poème de Leng Qian :

Le son qui n'est ni léger ni lourd est le son neutre. Lorsque la musique démarre, elle doit être basée sur un son neutre. Et la légèreté et la lourdeur se mélangent, le plaisir de la musique est alors révélé. Mais c'est le plus difficile de jouer un petit son léger. Si la force n'est pas suffisante, le son n'est pas complet, le sens de la voix n'est pas clair. Si le son est clair, la conception artistique de la musique peut s'exprimer à l'infini. La clé de la conception artistique réside dans la légèreté. La légèreté est donc l'effet le plus difficile à jouer⁶⁹⁹.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ PU, Hengqiang, 蒲亨强, « Charme féminin et léger sur le style esthétique de la musique taoïste, 阴柔清韵 : 道教音乐审美风格论 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 1, Pékin, 1998, p. 63.

⁶⁹⁸ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de guqin de Xi Shan, 溪山琴况*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2013.

⁶⁹⁹ LENG, Qian, 冷谦, *Seize méthodes de jeu du guqin, 琴声十六法*, <http://guoxue.httpcn.com/book//bbf72300604fd99726119b0e9383fa/>. Consulté le 13 juin 2021. NT. Voici le texte original :

On en revient à la similarité avec la prononciation de la langue chinoise, que l'on a déjà évoquée, avec la manière d'exprimer un temps fort sur le premier mot et un temps faible sur le deuxième, ou inversement, pour signifier le sens du mot.

Il est donc toujours nécessaire d'associer un temps fort et un temps faible pour donner du sens. Il s'agit encore et encore de la dualité du yin et du yang.

4.4. Les gènes de l'intervalle de la musique traditionnelle chez Xu Yi

L'échelle à cinq tons est la forme principale de la musique chinoise, issue du style national Han. Mais les combinaisons peuvent être différentes selon les ethnies et donner des styles différents. Dans la minorité du Sud-Ouest, ils additionnent les intervalles de la tierce majeure et de la tierce mineure produisant un demi ton. C'est la particularité de leur style.

L'œuvre de Xu Yi, *Guo Feng* (2006-2007) pour violon, violoncelle, guqin et dispositif électronique spatialisé en 8 pistes, est inspirée de poèmes vieux de 2000 ans, qui signifient coutumes du Sud-Ouest. Dans cette œuvre, Xu Yi ne respecte pas l'échelle à cinq tons, afin de mettre du contraste dans la structure sonore. Elle adopte les caractéristiques du style du Sud-Ouest pour produire des sons discordants et obtenir une gradation de couleurs de sons.

4.4.1. Structure harmonique de base de la gamme pentatonique

La structure harmonique des quatrième et cinquième degré, et la structure du deuxième degré, sont les principaux matériaux de l'harmonie de la musique chinoise du XX^e siècle. Elles peuvent être juxtaposées, au superposées. C'est l'un des principes de l'harmonie. Le plus souvent ce sont la quarte et la quinte qui sont utilisées, ou une combinaison entre la quinte et la quarte, ou la superposition continue entre la seconde, la quarte et la quinte, etc. Un tel procédé est largement utilisé dans les œuvres de nombreux compositeurs chinois du XX^e siècle, comme chez Ye Xiaogang⁷⁰⁰. Son œuvre *Horizon* est une composition musicale en un seul mouvement,

不轻不重者, 中和之音也. 起调当以中为主, 而轻重持损益之则, 其趣自生. 盖音之轻处最难, 力有未到, 则浮而不实, 晦而不明. 虽轻亦不佳, 惟轻之中, 不爽清实, 而一丝一忽, 指到音绽, 幽趣无限. 乃有一节一句之轻, 有间杂高下之轻. 种种意趣, 皆贵於清实中得之.

⁷⁰⁰ YE, Xiaogang, 叶小纲, est professeur au Conservatoire central de musique, et l'un des compositeurs chinois les plus influents au monde. En 1978, il est admis au département de composition du Conservatoire central de musique. En 1987, Ye Xiaogang étudie au Eastman Conservatory of Music aux États-Unis et étudie auprès des célèbres compositeurs américains Samuel Adler, Joseph Schwantner, Louis Andriessen. Il a accepté des commandes du monde entier et a participé à diverses activités artistiques internationales, et a créé de nombreuses œuvres, telles que *The Snow is Red*, *Tribasic*, *Song of Ruan*, *The Erosion of Death* etc.

écrite pour un orchestre et des voix de soprano et baryton. Cette œuvre est inspirée de la musique Han et de la musique tibétaine (Ex. 36).

Ex. 36. Ye Xiaogang, *Horizon*, 1985, mes. 17-18. Reproduction avec l'aimable autorisation de Yang Yongping, 杨永平⁷⁰¹.

Dans la partition, les instruments à cordes jouent des superpositions de quarte et de quinte (C[#]-F[#], C[#]-G) que l'on peut considérer aussi comme une combinaison entre la quarte et la seconde (F[#]-C[#], F[#]-G). En fait le compositeur a disposé deux modes qui se concentrent respectivement sur la note *Do* et sur celle de *Sol*. Et puis le compositeur les réajuste longitudinalement, on obtient alors l'échelle complète suivante. Les couleurs des deux modes sont fusionnées, perdant leur indépendance, et produisent ensemble une nouvelle couleur de mode. Cette façon d'utiliser l'harmonie moderne dans la musique chinoise a été analysée et décrite par les musicologues Wang Anguo⁷⁰² et Fan ZuYin⁷⁰³, et Fan ZuYin en déduit ceci :

Dans la musique polyphonique de diverses régions et ethnies, la structure de l'harmonie est diversifiée. En général dans la gamme pentatonique, la quarte et la quinte, la seconde majeure et la tierce mineure, sont fréquemment utilisées et plus distinctives. Mais la structure harmonique est d'abord limitée par le système de mode, et il existe différentes manières de combiner des sons sous différents systèmes de mode. Par exemple, dans un mode à cinq tons sans demi-ton, il n'existe que la seconde majeure, la tierce majeure et mineure, la quarte, la quinte, la sixième majeure et mineure, la septième mineure et l'octave. Dans un mode à sept tons, en plus des divers intervalles ci-dessus, on peut également reproduire des intervalles tels que la seconde mineure, la septième majeure, la quarte augmentée. Et lorsqu'il y a des micro-sons dans la mélodie, ils peuvent être apportés par divers micro-intervalles. Enfin la plupart de la musique traditionnelle chinoise utilise principalement la pentatonique⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ YANG, Yongping, 杨永平, *Analyse de la technique de composition de l'œuvre Horizon de Ye Xiaogang*, 叶小纲地平线作曲技术分析的研究, Lanzhou, Presses de l'Université Normale du nord-ouest, 2011, p. 16.

⁷⁰² WANG, Anguo, 王安国, *L'harmonie contemporaine et l'étude des œuvres chinoises*, 现代和声与中国作品研究, Chongqing, Éditions de l'Université Normale du Sud-Ouest, 2004.

⁷⁰³ FAN, ZuYin, 樊祖荫, *Les méthodes de théorie de la modalité de cinq sons de la Chine*, 中国五声性调式和声的理论方法, Shanghai, Éditions du Conservatoire de la musique de Shanghai, 2003.

⁷⁰⁴ FAN, ZuYin, 樊祖荫, « Les caractéristiques du son dans la musique du département multi-son folklorique chinois, 中国民间多声部音乐中的和声特点 », *Journal de Conservatoire de Musique de Xinghai*, n° 2, Guangzhou, 2001, p. 1.

Dans presque toutes les œuvres des années 1980, Xu Yi a utilisé la gamme pentatonique. Nous pouvons par exemple retrouver ces caractéristiques dans *Esprit poète* (1983-1989) pour erhu et orchestre chinois (cf. *infra* Glossaire). Une partie de la mélodie est adaptée de la musique traditionnelle de guqin *Jiu Kuang*, 酒狂. Dans le processus du jeu de l'erhu, il y a beaucoup de *glissandi* qui imitent le jeu de guqin, et le micro-intervalle est produit au cours de ces *glissandi*.

4.4.2. Coloration des accords

Le concept de « coloration des accords » a été mis en avant par le théoricien musical allemand Walter Gieseler⁷⁰⁵ dans son livre *Harmonik in der Musik des 20 Jahrhunderts*⁷⁰⁶.

Ce phénomène de coloration apparaît dans la plupart des œuvres microphoniques, lorsque l'on introduit des micro-sons dans la partie verticale de l'harmonie, le son d'harmonie d'origine produit de délicats changements de couleurs.

Xu Yi utilise des accords décoratifs verticaux dans nombre de ses œuvres.

Dans *Joie du Ciel* par exemple, œuvre chantée, Xu Yi arrange une gamme pentatonique spéciale à cinq voix. Bien que ces combinaisons d'intervalles ne puissent pas former une gamme pentatonique typique de la musique traditionnelle chinoise, en réassemblant ces notes, nous pouvons obtenir une structure superposée des intervalles de seconde, de quarte et quinte. Cela revient à ajouter un intervalle décoratif à une superposition de tierces.

Le matériau principal de l'harmonie dans *Joie du Ciel* se réfère à une logique linéaire. Dès le début, les cinq voix chantent la forme sonore longue du motif principal, puis après développement, le motif se répète avec glissando et mélodie *surround*. Du motif premier au développement linéaire des variantes, l'homogénéité des matériaux assurent l'unité de l'œuvre, tandis que la logique linéaire permet au motif premier d'obtenir une transition graduelle raisonnable. La hauteur est complexe et changeante et le son obtient progressivement un effet de « fluage⁷⁰⁷ », ainsi que du ratio statique.

La compositrice utilise l'intervalle de la quarte et de la quinte espacé d'une seconde. Mais ces intervalles ne sont pas seulement une quarte juste ou une quinte juste. Ils comprennent

⁷⁰⁵ Walter Gieseler est un compositeur et théoricien musical allemand qui a étudié la composition à l'école supérieure de musique du Land de Cologne. En 1949, il a obtenu son doctorat de l'Université de Göttingen. Le principal domaine de recherche de Walter Gieseler est l'étude de la théorie et des techniques de composition musicale contemporaine. Ses publications importantes sont *Komposition im 20 Jahrhundert* (1975), *Jahrhundert Instrumentation in der Musik des 20 Jahrhunderts* (1985), *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts* (1996).

⁷⁰⁶ GIESELER, Walter, *Harmonik in der Musik des 20 Jahrhunderts*, Presses du Conservatoire de Shanghai, Shanghai, 1996.

⁷⁰⁷ Fluage : mot emprunté à l'effet de déformation semblable au fluage des matériaux.

également la quarte augmentée et la quinte augmentée. Cette harmonie particulière utilisée par Xu Yi, l'était déjà chez les générations de compositeurs chinois la précédant.

Au début des années 1980, avec l'émergence de la Nouvelle Vague en Chine, le compositeur Shao Guangchen, 邵光琛⁷⁰⁸, décide de donner des cours d'harmonie et partage sa propre conception de la composition au Conservatoire de la Chine basée sur la structure de l'intervalle à la quarte ou à la quinte, selon les caractéristiques de la mélodie de la musique traditionnelle des ethnies ouïgoure et han. À partir de la mélodie horizontale et l'intervalle à la quarte, il extrait un groupe sonore de quatre tons, puis il les transfère dans la forme verticale en harmonie. La théorie de l'harmonie de Shao Guangchen étant basée sur l'échelle à sept tons, les accords des quatrième et cinquième formés à différents niveaux offrent de nombreuses propriétés différentes (Fig. 33).

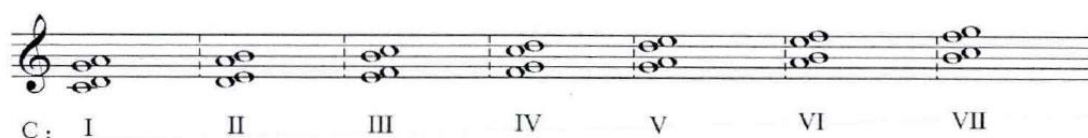


Fig. 33. Combinaison d'harmonie de Shao Guangchen 邵光琛. Reproduction avec l'aimable autorisation de Zhao Dongmei⁷⁰⁹.

En général, les propriétés des accords harmoniques dans la structure traditionnelle, et les couleurs d'accords, sont jugées en fonction de la nature de la tierce. Mais dans les accords de quarte et de quinte, il n'y a pas d'intervalle de tierce, alors la nature et la couleur de l'accord ne peuvent être jugées que sur la sixte. Afin de distinguer efficacement les propriétés de structure des accords, la fondamentale et la cinquième note sont définies comme une paire de tons de base, et la sixième note et la troisième note sont définies comme une paire de tons de couleur.

Donc la nature de l'intervalle entre la sixième note et la fondamentale détermine la couleur et le ton. L'intervalle entre la deuxième note et la note racine est la seconde subalterne. Par rapport aux accords de structure de la quarte juste et de la quinte juste sur l'échelle pentatonique du passé, son harmonie est plus flexible et diversifiée. En particulier, en raison de la seconde mineure, de l'augmentation et de la diminution de l'accord, l'apparition d'intervalles incohérents apporte une couleur sonore riche et des tensions diverses, qui augmentent

⁷⁰⁸ SHAO, Guangchen, 邵光琛, est le vice-président de l'Association des musiciens du Xinjiang. Diplômé de l'East China Art School dans les années 1950, il s'est depuis lors engagé dans l'enseignement de la composition et la création de musique de film. Depuis le début des années 80, il enseigne des cours de composition au Conservatoire de Musique de la Chine. Ses techniques de composition et ses idées musicales ont influencé les compositeurs de la génération de Nouvelle Vague en Chine à cette époque. Il a consacré sa vie à répertorier la musique folklorique ouïgoure et à en tirer un ensemble de théories sur la combinaison d'éléments de musique traditionnelle et de techniques de création musicale moderne.

⁷⁰⁹ ZHAO, Dongmei, 赵冬梅, ZHAO, Dongmei, *La succession et l'innovation des éléments de la tonalité de la musique traditionnelle chinoise dans la création de musique moderne*, Pékin, Presses du Conservatoire de Musique de la Chine, 2010, p. 160.

efficacement l'expression musicale de l'harmonie. Voici un exemple où Shao Guangchen utilise un système modulaire de la seconde au moyen de modes alternés (Fig. 34).



Fig. 34. Transformation des accords des combinaisons d'harmonie chez Shao Guangchen, 邵光琛. Reproduction avec l'aimable autorisation de Zhao Dongmei⁷¹⁰.

Voici un autre exemple où Shao Guangchen utilise beaucoup d'accords superposés entre la seconde, la quarte, la quinte (Ex. 37).



Ex. 37. Shao Guangchen, *Po Zhen Zi*, 1981, mes. 1-7. Reproduction avec l'aimable autorisation de Zhao Dongmei, 赵冬梅⁷¹¹.

Dans *Le Plein du vide*, Xu Yi utilise également une telle relation d'accords. Mais cette fois, ce type de structure d'harmonie est si bien caché par Xu Yi, qu'il est difficile d'en repérer l'existence. L'harmonie de *Le Plein du Vide* est ainsi décrite par Jean-Claire Vançon :

⁷¹⁰ *Ibid.* p. 161.

⁷¹¹ *Ibid.* p. 162.

Procédons ici à une brève parenthèse terminologique. Cet accord de ligne apparaît comme un élément saillant dès la première écoute. Cette importance que lui accorde l'oreille répond à l'omniprésence de l'objet Aa1 tout au long de la pièce. Et cette omniprésence appuie elle-même notre hypothèse de départ : la tenue non pulsée Aa1 apparaît bien comme un objet premier et minimal. Les autres objets l'élaborent diversement, en vertu des variables plus haut dégagées : ce sont des métaboles de cet objet premier. Cette tenue non pulsée est un objet clos. Comme les autres objets clos, elle ne peut être redite différemment qu'en jouant sur sa durée, sa hauteur de base ou son timbre : les objets clos sont sujets à variation. Les objets ouverts peuvent quant à eux proliférer, gagner de nouvelles hauteurs, élaborer de nouveaux rythmes : en plus d'être variés ils sont sujets à développement⁷¹².

Jean-Claire Vançon remarque deux notes importantes, *La* et *Ré*, mais en fait, une autre note importante, la note *Do*, traverse tout l'ensemble et apparaît presque dans tous les parties (Fig. 35). Il est vrai que comme la fréquence est très faible, on ne la saisit pas facilement à l'oreille, mais si on relie ces trois notes, on peut rapidement retrouver l'influence de la musique traditionnelle chinoise dans l'intervalle de la quarte à trois tons (*La Do Ré/ Ré[#]*).

The image displays a musical score for 'Le Plein du Vide' by Xu Yi, reproduced by Jean-Claire Vançon. The score consists of 12 staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are arranged in two columns of six. The first column contains staves numbered m. 19-17, m. 21-24, m. 26-28, m. 31-33, m. 34-77, m. 40-44, m. 45-49, m. 162-169, m. 165-167, m. 169-172, and m. 184-185. The second column contains staves numbered m. 19-17, m. 21-24, m. 26-28, m. 31-33, m. 34-77, m. 40-44, m. 45-49, m. 162-169, m. 165-167, m. 169-172, and m. 184-185. Two vertical lines are drawn across the staves, highlighting specific intervals between notes in the first and second columns. The notes are mostly whole notes and half notes, with some rests. The overall texture is sparse and contemplative.

Fig. 35. Constitutions de l'accord « de vent » dans *Le Plein du Vide*. Reproduction par Jean-claire Vançon avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine⁷¹³.

⁷¹² VANÇON, Jean-Claire, *Âme Chinoise et cœur français : Le Plein du Vide de Xu Yi*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2006, p. 41.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 41.

Cette structure d'harmonie est bien le gène de la musique traditionnelle chinoise, et pour Xu Yi, c'est son âme chinoise qui s'exprime là dans *Le Plein du Vide*.

Le professeur Liu Zhengwei, 刘正维, du Conservatoire de Musique de Wuhan expose son avis dans un article sur le gène de la musique traditionnelle de la Chine. Pour lui, la série de trois tons contenus dans la quarte⁷¹⁴ est un gène commun qui se rencontre dans la musique folklorique de diverses régions de la Chine, et de nombreux exemples viennent illustrer cette découverte⁷¹⁵. Il pense qu'il existe deux séries de trois tons dans la quarte qui déterminent les caractéristiques mélodiques de la musique traditionnelle chinoise, à savoir *Sol La Do* et *La Do Ré*⁷¹⁶.

Mais la hauteur des notes n'est pas très précise dans ces deux colonnes toniques. L'éducation musicale chinoise adopte le système occidental de tempérament égal pour la notation musicale traditionnelle, longtemps adopté dans les universités de musique en Chine. Mais, après être entrés dans la fin du XX^e siècle, les musicologues chinois ont commencé à constater qu'il y avait beaucoup de tons dans la musique traditionnelle qui ne pouvaient être mémorisés et compris dans la gamme tempérée.

Li Mei, 李玫, dans sa thèse sur le phénomène du micro-son, a retrouvé de nombreuses gammes à structure de micro-son sur la base de la colonne de la quarte à trois tons, dans ses recherches sur des reliques musicales déterrées⁷¹⁷. Elle énumère les caractéristiques des modes de la musique traditionnelle des diverses régions de Chine dans le tableau suivant⁷¹⁸ (Tabl. 8) :

⁷¹⁴ Nous utilisons l'expression « série de trois tons » au lieu d'« accord de trois tons » pour deux raisons. Tout d'abord, dans la musique traditionnelle chinoise, il n'y a pas de concept d'accord. De nos jours, les chercheurs sur la musique chinoise utilisent souvent le concept d'accord pour décrire la théorie de la musique traditionnelle chinoise, car ils ont été influencés par le système d'enseignement musical occidental depuis leur enfance et ont emprunté le concept du système musical occidental pour analyser la musique non-occidentale. Ce qui porte à confusion. Dans la musique occidentale, le concept d'accord est principalement une pensée harmonique dans le sens vertical du son, mais la musique chinoise est une pensée mélodique horizontale. Même si dans la musique folklorique chinoise, il existe une musique hétérophonique, la culture musicale chinoise met toujours l'accent sur la mélodie linéaire unique.

Deuxièmement, pour les occidentaux, il y a trois notes dans un accord de trois tons, alors que la série de trois tons ne met pas seulement l'accent sur ces trois notes. Dans la mélodie de la musique traditionnelle chinoise, nous pouvons immédiatement saisir ces tons principaux par l'audition, mais cela ne signifie pas qu'il n'y a que ces trois tons dans la mélodie. Les autres notes de la mélodie sont organisées autour de ces trois tons pour agrémenter la mélodie. Alors au regard de toutes les notes de la mélodie, nous ne pouvons pas dire que la musique traditionnelle chinoise est construite sur un accord de trois tons, il est plus juste d'utiliser la série de trois tons.

⁷¹⁵ LIU, Zhengwei, 刘正维, « Série de la quarte à trois tons : le gène de la musique traditionnelle de la Chine, 四度三音列 : 传统音乐的染色体 », *Musique de la Chine*, n° 1, Pékin, 2009, p. 93-99.

⁷¹⁶ *Ibid.* p. 94

⁷¹⁷ LI, Mei, 李玫, *Étude pour le phénomène du micro-son*, 中立音现象研究, Pékin, Académie d'Art de Chine, 2000.

⁷¹⁸ *Ibid.* p. 56-65.

Région	Mode de micro-intervalle
Opéra de Huagu dans la province du Hunan	<i>La Do^{1/4#} Ré^{1/4#} Mi So^{1/4#}</i>
Musique folklorique Xingshan de la province du Hubei	<i>Mi Sol Si^b Si^{1/4#}</i>
Musique de Chaozhou	<i>Sol La Si^{1/4b} Do Re Mi Fa^{1/4#}</i>
Musique de Miao dans la province du Guizhou	<i>Sol La^{1/4b} Si^b Do Re Mi^{1/4b}</i>
Musique du peuple Yi dans la province du Yunnan	<i>Do Mi^{1/4b} Mi Sol^{1/4b} Si</i>
Musique nationale de Hani	<i>La Do# Ré^{1/4#} Mi Sol</i>
Musique nationale de Jingpo	<i>Mi Sol La^{1/4b} Do Ré^{1/4b}</i>
Musique Qiang de la province du Sichuan	<i>La Si^{1/4b} Do^{1/4b} Ré Mi^{1/4b}</i>
Musique de Mongolie intérieure	<i>La Do^{1/4#} Ré Mi^{1/4b} Sol</i>
Musique ouïghoure dans le sud du Xinjiang	<i>La Do^{1/4#} Ré Mi Sol</i>

Tabl. 8. Mode de micro-intervalle dans des régions de la Chine. Ce tableau est établi d'après la recherche de Li Mei, 李玫⁷¹⁹.

La musique traditionnelle dans divers endroits de Chine est construite autour d'un cadre de relations à la quarte, et ce cadre n'est pas entièrement seulement la quarte juste. Il peut également être l'intervalle de quarte augmentée ou l'intervalle de quarte diminuée d'un quart de ton, y compris dans le même morceau de musique. Par exemple dans la musique folklorique Xingshan de la province du Hubei, il existe l'intervalle de quarte augmentée et celui de quarte diminuée d'un quart de ton en même temps⁷²⁰. Cela signifie que pour les compositeurs chinois, et surtout pour Xu Yi, la technique de l'harmonie musicale moderne consiste à superposer deux

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ *Ibid.* p. 56.

cadres de la quarte, séparés par l'intervalle de la seconde, ce qui est déjà le fondement de la morphologie de la musique traditionnelle.

La structure de l'intervalle de la seconde est courante dans la création musicale moderne en Chine, en particulier la relation en demi-ton, alors que dans la musique occidentale traditionnelle, c'est dissonant. Xu Yi utilise souvent l'harmonie du second degré dans sa musique. Dans l'harmonie occidentale traditionnelle, l'intervalle du second degré est extrêmement dysharmonique. Mais ce n'est pas le cas dans la musique traditionnelle chinoise : l'intervalle de seconde est une structure sonore consonantique, qui fournit une base esthétique largement utilisée dans la création musicale chinoise moderne.

Le peuple Dong avait déjà adopté le chant multi-voix et la structure musicale à la seconde. Cette structure dans la musique était considérée par eux comme la plus naturelle possible et donnait le plus beau son⁷²¹ (Ex. 38).

Ex. 38. Chanson folklorique du peuple Dong *Chan zhi ge*. Reproduction avec l'aimable autorisation de Xu Liang, 徐亮⁷²².

La relation des intervalles dans la musique traditionnelle chinoise n'est donc pas mesurée par le système de la théorie musicale occidentale, mais plutôt par la relation des intervalles de quarte, de quinte et de seconde. Nous pouvons retrouver cette relation d'intervalle dans les changements d'intonation, lors de la lecture de poèmes à haute voix.

C'est ce que relève l'érudit de la dynastie Qing, Jiang Yong, 江永 : « Le ton Ping 平 est long et diffus, comme le coup frappé sur une cloche ou sur un tambour, les tons Shang 上, Qu

⁷²¹ ZHU, Songbin, 朱诵邠, « La discussion sur l'harmonie des chansons folkloriques de la minorité guangxi, 广西少数民族二声部民歌和声探讨 », n° 3, *Recherche musicale*, Pékin, 1982, p.51-57.

⁷²² XU, Liang, *Enquête et recherche sur les caractéristiques musicales du peuple Dong, 侗族大歌音乐特征的实地调查和研究*, Pékin, Presses de l'Université Minzu de Chine, 2005, p. 30.

去, Ru 入, sont courts et pleins, comme les coups frappés sur du bois ou sur de la pierre⁷²³ ». La langue chinoise ancienne est divisée en quatre tons, qui ont été intégrés au chinois moderne, mais ils ne peuvent pas correspondre pleinement au chinois moderne.

Nous pouvons encore déduire des changements de tonalité des poèmes anciens dans des dialectes actuels de diverses régions. Les dialectes peuvent également utiliser la méthode de la tonalité à cinq niveaux que nous avons évoqués précédemment avec Zhao Yuanren 赵元任⁷²⁴ (Fig. 30). Ainsi, si les dialectes du peuple Han présentent quelques différences dans la prononciation d'un même mot, ils se situent tous dans le cadre de la tonalité à cinq niveaux, de sorte que les changements de ton de la poésie chinoise ancienne ne dépasseront jamais ce cadre. Zhao Yuanren a déclaré que les symboles tonals pouvaient être approximés sur la partition⁷²⁵. Cela signifie que l'intervalle maximal de la division à cinq niveaux est approximativement la quinte.

Dans l'œuvre *Joie du Ciel* de Xu Yi, prenons l'exemple de la mes. 57 à 59 pour expliquer les caractéristiques des changements de l'intonation dans la poésie (Ex. 68). Il s'agit d'une phrase du poème de Zhuang Tseu « La voie du ciel⁷²⁶ ». L'arrangement de Xu Yi de la hauteur de la mélodie est basé sur les changements de tons chinois :

Yi xin ding er wan wu fu,

Il soumet tous les êtres⁷²⁷

Yi est le quatrième ton : de la note Sol à Do

Xin est le premier ton : la note continue Sol

Ding est le quatrième ton : de la note Sol à Do

Er est le deuxième ton : de la note Mi à Sol

Wan est le quatrième ton : de la note Sol à Do

Wu est le quatrième ton : de la note Sol à Do

Fu est le deuxième ton : de la note Mi à Sol

Lorsque Xu Yi arrange la mélodie des poèmes de Zhuang Tseu, les structures d'intervalles sont inférieures à la quinte et elle utilise principalement la quarte, la tierce, la seconde. Dans la

⁷²³ JIANG, Yong, 江永, *Distinctions phonétiques*, 音学辨微, Hefei, Bureau d'Éditions d'Anhui Cong Shu, 1936, p. 1. NT. Le texte original : 平声长而空, 如击钟鼓, 仄声短实, 如击木石.

⁷²⁴ ZHANG, Lichang, 张立昌, « Le royaume du sens du ton : recherche sur la motivation du ton des noms monosyllabiques en chinois mandarin, 声调意义的疆域 : 汉语普通话单音名词声调理据研究 », *Journal Qilu*, n° 1, Qufu, 2014, p. 155-160.

⁷²⁵ Cf. ZHAO, Kai, 赵凯, FEI, Lianghua, 费良华, « Basé sur la méthode de marque de tonalité à cinq niveaux : décrire les tons chinois avec précision, 基于五度标记法 : 精确描述汉语声调 », *Journal de l'Université de radio et de télévision de Guangzhou*, n° 1, Guangzhou, 2017, p. 49-54.

⁷²⁶ ZHUANG, Tseu, « La voie du ciel », dans Xu Yi, *Joie du ciel*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2012, p. 1.

⁷²⁷ *Ibid.*

poésie chinoise, le changement intérieur de l'intonation de chaque caractère chinois a un cadre de hauteur. Cela signifie que dans ce cadre de variation, le compositeur ne peut choisir que certaines notes qu'il pense être plus fondamentales. Dans les poèmes anciens, presque tous les tons entre les caractères chinois tournent autour de la seconde, de la tierce, de la quarte et de la quinte.

Là sont les gènes des intervalles de la musique traditionnelle chinoise. Alors, quel genre de pensée taoïste inclut le système d'harmonie de Xu Yi ?

Nous savons déjà que le cycle de la quinte est la loi essentielle pour le tempérament de sanfen sunyi. Pourquoi utiliser la quinte ? Parce que la note fondamentale et la note haute d'une quinte représentent respectivement le yin et le yang. Comme il est dit dans le Yi King, un yin et un yang sont la voie du Tao. Dans le chapitre précédent, nous avons mentionné que dans la Chine ancienne, 12 tons étaient divisés en six yang et six yin (Fig. 36).



Fig. 36. Boucle à douze tons. Cette figure est issue de l'article « L'origine historique et les vestiges musicaux de 'Tongjun Sangong' » de Chen Kexiu, 陈克秀⁷²⁸.

La production de l'échelle pentatonique chinoise commence avec le ton de *Do*, c'est-à-dire qu'elle est produite dans l'ordre de *Do-Sol-Ré-La-Mi*, puis chaque ton est déplacé dans une même octave. Dans une échelle pentatonique, il n'y a que deux intervalles avec une cinquième relation pure, à savoir *Do Sol* et *Ré La*. *Do* et *Ré* sont le yang, et *Sol* et *La* sont le yin. Cela signifie que dans un seul intervalle de la quinte, une unité de yin et une unité de yang sont réalisées. Si nous considérons *Do Sol* et *Ré La* comme un ensemble de deux quintes, alors *Do Sol* et *Ré La* représentent l'échange du yin et du yang. Il y a le yang dans le yin et le yin dans le yang. Ces deux quintes sont unifiées dans toute la gamme pentatonique. Par conséquent, le yin et le yang réclament des positions à tout moment, et le yin et le yang sont toujours unis dans

⁷²⁸ CHEN, Kexiu, 陈克秀, « L'origine historique et les vestiges musicaux de 'Tongjun Sangong', 同均三宫的历史渊薮与乐学遗存 », *Musicologie en Chine*, n° 3, Pékin, 2017, p. 13.

l'opposition. En observant le diagramme ci-dessous, nous pouvons dériver ce concept dans l'harmonie de la musique moderne. Peu importe les deux quintes qui sont mises ensemble, l'ensemble de deux quintes peut exprimer la relation d'échange et d'intégration entre le yin et le yang (Tabl. 9).

Yang						Yin					
Yang		Yin		Yang		Yin		Yang		Yin	
Yang	Yin	Yang	Yin	Yang	Yin	Yang	Yin	Yang	Yin	Yang	Yin
黄钟 <i>Do</i>	大吕 <i>Do#</i>	太簇 <i>Re</i>	夹钟 <i>Re#</i>	姑洗 <i>Mi</i>	仲吕 <i>Fa</i>	蕤宾 <i>Fa#</i>	林钟 <i>Sol</i>	夷则 <i>Sol#</i>	南吕 <i>La</i>	无射 <i>La#</i>	应钟 <i>Si</i>

Tabl. 9. Les attributs yin et yang de douze tons dans différents ensembles. Ce tableau est établi d'après la théorie musicale de Shen Kuo⁷²⁹.

Nous intégrons les quatre hauteurs de *Do*, *Ré*, *Sol*, *La* dans la même octave, puis la structure d'intervalle, qui peut être produite entre ces quatre tons, est en fait la seconde majeure, la tierce mineure, la quarte et la quinte. Cela signifie que la série de trois tons dans la quarte ou la quinte peut résumer complètement la relation d'intervalle exprimée par la superposition de deux quintes. C'est-à-dire que la série de trois tons dans la quarte ou la quinte peut exprimer la pensée taoïste de l'unité et l'opposition entre yin et yang. C'est exactement ce qu'a fait Xu Yi dans *Le Plein du Vide* et *Joie du Ciel*, *Dan* et la plupart de ses œuvres.

4.5. La forme de la musique traditionnelle chez Xu Yi

Le contenu de cette partie peut en fait être considéré comme la continuation et l'amplification de la partie précédente sur le rythme, ou le contenu de la partie rythmique précédente peut être considéré comme une condensation partielle de la forme musicale. La raison pour laquelle nous donnons cette précision est que le concept de temps dans la musique

⁷²⁹ SHEN, Kuo, 沈括, était mathématicien, théoricien de la musique et écrivain de la dynastie de Song du Nord. Il a effectué des recherches approfondies sur la science et la technologie et a réalisé de grandes réalisations en astronomie, calendrier, mathématiques, géographie, physique, biologie, médecine, littérature, histoire, musique et beaux-arts. Son livre représentatif, *Meng xi Bi Tan*, est riche en contenu, et est une collection de réalisations scientifiques pour l'époque. Il occupe une place importante dans l'histoire de la culture mondiale et est appelé « un jalon dans l'histoire de la science chinoise ». Cf. HUANG, Datong, 黄大同, *Étude sur le tempérament dans Mengxi Bi Tan de Shen Kuo*, 沈括梦溪笔谈律论之研, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2006, 230 p. Huang Datong présente la relation entre les 12 notes et le yin et le yang de la théorie de Shen kuo.

traditionnelle chinoise est plein de toute la musique, et le rythme est aussi petit que toute la forme musicale, et il est complété dans l'extension et la réduction du temps. L'actualité est à la fois un tout et une partie de la musique traditionnelle chinoise, et ce changement dans le temps est un processus graduel. La cavité sonore peut être vue comme le changement interne d'un seul son, ou comme l'ensemble de la musique évoluant à partir d'un seul son. C'est comme dans le taoïsme, l'extrêmement petit et l'extrêmement grand sont en fait réunis dans « Un⁷³⁰ ». Cela signifie que la cavité sonore est une collection de plusieurs notes différentes ou identiques, et la connexion entre ces hauteurs est un changement progressif.

4.5.1. Développement du gradient de cavité sonore

Dans la gradation de la structure musicale chinoise traditionnelle, le paragraphe de la cavité sonore se réfère aux unités structurelles complètes ou presque complètes. En général, un paragraphe se compose de deux phrases ou plus. Dans des cas exceptionnels, il n'y a qu'une seule phrase. Chaque phrase exprime seulement une partie du sens global de la structure. Et il est donc nécessaire de faire la synthèse de toutes les phrases pour compléter le sens musical. Comme une phrase peut exprimer tout le sens à elle seule, la structure musicale chinoise peut se résumer parfois à la structure rythmique d'une seule phrase.

La gradation de la structure de la musique traditionnelle chinoise a une signification importante, son intonation interne et ses variations ne sont pas dues au hasard mais à la loi de pertinence inhérente. Donc, la musique traditionnelle chinoise peut également être considérée comme une musique complète déclenchée par un seul son.

Lorsque nous expliquons le lien structurel entre la musique de Xu Yi et la musique traditionnelle, nous commençons par les changements de vitesse entre les paragraphes, la structure polyphonique et une vieille structure à huit claquettes que l'on trouve couramment dans la musique traditionnelle. Sans oublier que les changements et la stabilité coexistent comme le yin et le yang.

4.5.2. Changement temporel de la forme dans la musique traditionnelle chinoise

Presque toute la musique de Xu Yi se développe au gré des changements de vitesse. Dans l'analyse de *Le Plein du Vide* et de *Qing*, on constate comment le thème débute lentement, puis la vitesse de la musique s'accélère en plein milieu, pour terminer lentement de nouveau.

⁷³⁰ LAO, Tseu, « Chapitre XLII », *op. cit.*, p. 158. Traduction de Stanislas Julien.

Les caractéristiques du changement de vitesse et du changement de rythme dans la musique traditionnelle chinoise, sont dérivées de l'observation des états naturels par les peuples anciens et résumant la logique philosophique de la vie. C'est-à-dire la naissance, la croissance, l'apogée et le déclin. C'est ce que l'on retrouve dans le *Livre des Changements*. Ces changements de vitesse sont censés évoquer l'unité de la nature et de l'homme. Par conséquent, il est plus facile de synchroniser la perception psychologique de la musique avec le rythme cardiaque. Car même si la cohérence de la vitesse et du rythme n'est jamais claire, cela donne souvent la perception d'une musique belle et aérienne conforme aux attentes du peuple chinois. Le processus de la musique est plus important que le résultat. Le processus est l'âme de la musique chinoise.

Le changement graduel du rythme rubato et de la vitesse est présent dans toutes les œuvres de musique électronique moderne, car les attributs de temps et d'espace de la musique électronique deviennent les outils de la musique postmoderne. Le postmodernisme, de par son concept, a introduit une distance critique dans les caractéristiques de base de la musique moderne⁷³¹. Il fallait briser la régularité du rythme et du battement, et rechercher plus de liberté et d'autonomie. Caractéristique rythmique inattendue, le rubato répondait juste à cette exigence et la musique électronique a largement utilisé le rubato.

Les deux systèmes de musique chinoise et de musique occidentale ont atteint le même objectif à cet égard. Grâce au rubato, la musique électronique moderne et la musique traditionnelle chinoise, bien que complètement différentes, peuvent s'entrecroiser⁷³².

Dans la philosophie chinoise, la qualité de l'art est souvent incluse dans les caractéristiques de la vie. Le changement de rythme du rubato est comme le changement de vie dans le temps, dans le souffle, ou dans l'air. L'air ici est simplement compris comme la respiration physiologique des êtres humains. Dans la dynastie Song, le bonze Ze Quan compare le jeu de la musique du guqin à la respiration, le rythme de la musique devant s'adapter au souffle humain⁷³³. Dans la recherche permanente de stabilité dans la musique traditionnelle chinoise, le rubato permet de produire un sentiment uniforme, mais le changement d'intensité et de rythme n'est pas toujours suffisant. Alors des changements de vitesse sont utilisés pour compenser. Changer la vitesse est une méthode très commune. On commence par un démarrage

⁷³¹ La définition de la musique moderne dans cette thèse renvoie à la musique de la première moitié du XX^e siècle, incluant la période allant de Debussy, sérialisme, à Messiaen dans les années 1950 ou 1960. La musique postmoderne fait référence à certains styles musicaux après les années 1970.

⁷³² WANG, Lin, 王林, *Comparaison des techniques de musique traditionnelle chinoise dans les œuvres de musique électronique de Liu Jian et de Zhang Xiaofu*, 张小夫、刘健电子音乐作品中国音乐传统手法比较, Xi'an, Université Normale de Shanxi, 2010.

⁷³³ Tieqintongjianlou, 铁琴铜剑楼, *Discussion sur la musique de guqin*, 琴苑要录, Presses de Leiyezhai, http://blog.sina.com.cn/s/blog_1552f00fe0102x1y9.html, 2018. Consulté le 16 mars 2020.

lent, puis une vitesse moyenne, puis une vitesse rapide mais avec accompagnement serré, pour terminer par une vitesse lente. Ce procédé est très courant dans la musique d'opéra.

Après avoir été à ses balbutiements dans la période Han et Wei dans la musique de cour, ce procédé de changement de vitesse s'est développé dans la dynastie Tang, jusqu'à la dynastie Song. Cette mise en place graduelle de la vitesse était utilisée dans la musique folklorique, et elle est devenue un des facteurs organisationnels importants dans la structure des ensembles chinois. Cette méthode a un effet semblable au changement de tonalité dans la musique occidentale (tonique-sous-dominante-dominante).

À l'exception de quelques structures dramatiques de la musique, la plupart des changements dans la vitesse de la musique n'utilise pas l'approche de la combinaison comparative, mais préfère l'utilisation de la méthode de gradient. Rappelons que le gradient pour nous, caractérise la variabilité d'un point au point du voisinage (définition énoncée plus haut). Dans l'œuvre *Dan* (2008), pour di (flûte chinoise), clarinette, pipa, zheng, violon et violoncelle, à la mesure 68, Xu Yi étend la structure musicale d'une mesure à un solo de violoncelle, transformant la musique en un seul paragraphe. Dans ce solo, nous pouvons remarquer qu'il n'y a pas de temps fort fixe. La structure de chaque ensemble de modèles rythmiques est semblable, mais la durée de chaque ensemble de modèles rythmiques est différente. Il y a aussi un changement progressif de hauteur, et les changements de hauteur sont tous dans l'intervalle de la seconde mineure, comme nous pouvons le voir dans la partition (Ex. 39).

Ex. 39. Xu Yi, *Dan*, 2009, mes. 68. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

4.5.3. Fractionnement du motif

Dans beaucoup de ses œuvres, Xu Yi adopte les techniques de développement à thème fractionné, comme dans la partie III, *Yuan* de *Qing*. Le thème est en division constante, chaque phrase contient le matériel original, puis se répète constamment déformée, jusqu'à ce qu'un nouveau matériel apparaisse. Puis le thème se termine dans le silence. Chez Xu Yi la technique de fractionnement est toujours une allusion à la vie, une métaphore de la division cellulaire (Ex. 40).

The image displays a musical score for a section of Xu Yi's *Qing*, specifically the section of *Yuan*. The score is written for a string instrument, likely a violin or viola, and is divided into six systems. The first system begins with the instruction '(cordone di piombo)' and 'con arco'. The music features a complex, fragmented motif that is repeated and deformed throughout the piece. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *ppp*, as well as performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The notation includes slurs, accents, and specific rhythmic values like $\text{♩} = 138$ and $\text{♩} = 72$. The overall structure is highly technical and emphasizes the fragmentation of the original theme.

Ex. 40. Xu Yi, *Qing*, 2009, section de Yuan. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Dans son livre *Le cours de l'écriture de la mélodie*, 旋律写作教程⁷³⁴, Sha Hankun, 沙汉昆, soutient que la technique de la division de gradient se caractérise par l'extraction d'une partie du thème du matériau musical agrandi par diverses techniques. Le développement mélodique de la division de gradient d'un thème unique, a des possibilités plus variées, une expression plus souple et une utilisation plus large. L'utilisation du matériau musical le plus caractéristique, en plus de l'utilisation de séquence, déformation, extension, et d'autres

⁷³⁴ SHA, Hankun, 沙汉昆, *Le cours de l'écriture de la mélodie*, 旋律写作教程, Xiamen, Presses de l'Université de Xiamen, 2009.

matériaux thématiques pour étendre la méthode, doit également introduire de nouveaux matériaux pour donner un nouvel élan. Nous pouvons voir deux partitions dans la thèse de Wang Jingyuan, 汪静渊⁷³⁵ (Ex. 41, Ex. 42), *Étude sur les formes musicales de la musique instrumentale folklorique du Zhejiang* :



Ex. 41. Musique folklorique du Zhejiang pour la musique d'erhu *Ren jing an xin*, 人静安心. Reproduction avec l'aimable autorisation de Wang Jingyuan⁷³⁶.



Ex. 42. Musique folklorique du Zhejiang pour la musique d'erhu *Hua chuan miu gu*, 划船锣鼓. Reproduction avec l'aimable autorisation de Wang Jingyuan⁷³⁷.

Le musicologue Zhou Qingqin 周青青 déclare que la technique de changement progressif peut non seulement être considérée comme une technique de variation de la même trame de mélodie dans les chansons folkloriques, mais aussi comme une structure d'opéra. Cette technique rend le motif étroitement lié à la mélodie précédente, et l'introduction de nouveaux matériaux musicaux contribue au développement de ce motif⁷³⁸.

Jun Chi, 军驰, et Li Xi'an, 李西安, quant à eux, utilisent le terme de « méthode de division répétée » et se réfèrent à la méthode de coupe régressive, dont voici les explications. Le matériel

⁷³⁵ WANG, Jingyuan, 汪静渊, *Étude sur les formes musicales de la musique instrumentale folklorique du Zhejiang*, 浙江民间器乐曲音乐形态研究, Pékin, Presses de l'Académie des Arts de la Chine, 2012, 490 p.

⁷³⁶ *Ibid.* p. 259.

⁷³⁷ *Ibid.* p. 260.

⁷³⁸ ZHOU, Qingqing, 周青青, « L'élargissement et la dérivation de la mélodie de la chanson traditionnelle de la nation Han, 汉族民歌中的旋律展衍 », *Journal du Conservatoire central de musique*, n° 3, Pékin, 2007, p. 68-78.

de musique est répété et coupé à plusieurs reprises, à un rythme plus rapide, divisé à la plus petite unité, jusqu'à la répétition d'une seule note. La méthode de division répétée peut être utilisée comme une étape de brassage émotionnel. Dans le matériau de tonalité divisé ou coupé, l'émotion musicale est progressivement développée, et finalement arrêtée sur le ton long, lorsque le sentiment a atteint le point culminant⁷³⁹. Cette technique est généralement plus utilisée dans la musique gaie, active et chaleureuse. Dans la poésie chinoise, ce genre de poème est appelé poème pyramidal⁷⁴⁰, 宝塔诗, et le nombre de mots dans chaque phrase augmente progressivement, passant d'un rythme primitif à une longue phrase. L'exemple suivant est un poème de Bai Juyi, 白居易, un célèbre poète de la dynastie Tang. Le titre du poème est *La Poésie*.

诗.

La poésie.

绮美, 瑰奇.

Magnifique et particulier.

明月夜, 落花时.

La lune est brillante la nuit, les fleurs tombent

能助欢笑, 亦伤别离.

La poésie peut exprimer une humeur joyeuse, mais peut également exprimer le sentiment de séparation.

调清金石怨, 吟苦鬼神悲.

Les tons de la poésie sont apaisants et calmes, ce qui peut exprimer ce que je veux dans mon cœur ; le rythme est élégant, ce qui peut alarmer les fantômes et les dieux.

天下只应我爱, 世间唯有君知.

Je suis la personne qui aime le plus la poésie au monde, et vous êtes la personne qui comprend le mieux la poésie au monde.

自从都尉别苏句, 便到司空送白辞.

Dans l'ancienne dynastie Han, le général Li Ling écrivait des poèmes pour faire ses adieux à ses amis, et maintenant c'est vous qui m'écrivez des poèmes pour me saluer⁷⁴¹.

⁷³⁹ LI, Xi'an, 李西安, JUN, Chi, 军驰, *La forme de la musique traditionnelle chinoise*, 中国民族曲式, Presses Musicales Populaire, Pékin, 1985.

⁷⁴⁰ Le premier prototype de poésie pyramidale a été vu sous la dynastie Sui. Il faut augmenter le nombre de mots à chaque phrase d'un à sept caractères pour faire rimer phrase par phrase. Ce genre de poème incarne la beauté structurelle de la poésie chinoise ancienne. D'une manière générale, le premier caractère (également la première phrase) d'un poème pyramidal est à la fois le titre et la rime, et il définit également l'objet et la portée de l'ensemble du poème.

⁷⁴¹ BAI, Juyi, 白居易, « La poésie, 诗 », site YYWZW, <http://www.yywzw.com/n2621c61.aspx>. Consulté le 23 juin 2021. NT.

4.5.4. Polyphonie dans la musique traditionnelle chinoise chez Xu Yi

Nous pouvons distinguer deux états de la polyphonie, homogène et contrastée.

A – La polyphonie est *homogène* lorsque plusieurs voix et plusieurs instruments chantent des mélodies similaires en même temps. C'est un peu comme la monodie dans la musique occidentale, mais comme la mélodie de chaque voix n'est pas exactement la même, alors nous utilisons le terme de polyphonie. La structure de la polyphonie homogène est très courante dans la musique folklorique.

Yang Shanwu, 杨善武, écrit dans son article sur *Le concept et la pratique des voies multiples de la musique traditionnelle chinoise*⁷⁴², que la principale forme de la polyphonie homogène se compose d'un air majeur et de quelques variations de cette mélodie. Dans la musique ancienne d'un ensemble chinois, les musiciens utilisaient déjà la méthode de jeu de la mélodie répétée. Chaque instrument pouvait exprimer la mélodie sous une forme caractéristique différente, mais le matériau de base restait le même.

L'exemple suivant est un morceau de *Marche dans la rue* de la musique traditionnelle de la région de Jiangnan (région de Xu Yi). La flûte de bambou joue l'air principal, et les trois autres parties reproduisent les mêmes airs, soit enjolivés, soit simplifiés, et cela forme une structure à quatre parties (Ex. 43).



Ex. 43. Musique traditionnelle dans la région de Jiangnan *Marche dans la rue* 行街.

Dans *Le plein du vide*, de la mesure 156 à 169, Xu Yi adopte également la technique de la micro-polyphonie (Ex. 44). Les deux parties de percussions, et les six parties pré-réalisées électroacoustiques sont divisées en trois groupes de son (Crotales, Glock, Toms), qui forment le canon du rythme de percussion. En fait ces matériaux audios ont la même source matérielle.

⁷⁴² YANG, Shanwu, 杨善武, « Le concept et la pratique des voix multiples dans la musique traditionnelle chinoise, 中国传统音乐中多声的观念与实践 », *Musicologie de la Chine*, n° 3, Pékin, 1996, p. 39- 53.

Xu Yi adopte cette technique dans beaucoup d'autres de ses œuvres. Et cette technique peut être étendue indéfiniment, et la durée de la musique peut être étendue assez longtemps. Lorsque la valeur du son est suffisamment petite, nous pouvons dire que c'est un modèle rythmique. Quand ce modèle s'étend à l'infini, il faut le penser comme la structure de cette musique.

Ex. 44. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes.158-160. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

B – Dans la polyphonie *contrastée*, la mélodie est lente et les battements sont serrés (Jin da man chang 紧打慢唱). C'est une relation de contraste, et un complément entre le chant et l'accompagnement, que l'on retrouve dans la musique d'opéra chinois. Certains musicologues classent Jin da man chang dans les caractéristiques rythmiques de la musique traditionnelle chinoise, mais nous le considérons comme une sorte de structure globale de la musique, ce qui est également possible. Le musicologue du Conservatoire de la Chine, Fan Zuyin, 樊祖荫, pense que cette relation entre champ et battements serrés, est un cas particulier de la musique polyphonique traditionnelle chinoise. Il semble y avoir un contraste de hauteur et de rythme entre la partie chantée et la partie accompagnement. La partie chantée possède une mélodie, ce qui signifie qu'il y a un changement de hauteur. Et dans tout l'accompagnement réalisé par les percussions, il n'y a pas de changement de hauteur, seulement des changements de rythme. Dans la musique traditionnelle chinoise, l'apprentissage des percussions utilisait une sorte d'onomatopée pour démarrer, enfin que tous les battements des percussions puissent être intégrés dans un mode chanté. De plus, il n'y a que quelques motifs rythmiques fixes pour chaque type de percussions, de sorte que les changements globaux dans les différentes parties de la musique ne sont pas toujours importants. Tous les matériaux sonores ont encore des

similitudes, c'est pourquoi Fan Zuyin considère le battement serré et le chant lent comme assimilés à la polyphonie homogène.

En fait dans la polyphonie contrastée, le chant du rythme rubato est associé avec un tempo rapide des instruments de percussion, ce qui souligne le fort contraste entre les rythmes libres et les rythmes réguliers. Cette méthode est particulièrement utile pour exprimer la tension, l'excitation, ou l'arrivée d'un conflit dans la musique d'opéra.

C'est une spécialité de la musique traditionnelle chinoise. Cela ne ressemble pas aux moyens utilisés dans les symphonies occidentales, comme l'orchestration de la forme musicale et l'harmonie, mais l'utilisation de cette spécialité pourtant simple, est un autre moyen efficace d'exprimer le conflit dramatique. En voici un exemple dans l'opéra traditionnel *Chu tang yi jin dian*, 出棠邑·金殿 (Ex. 45) :

Ex. 45. Opéra traditionnel de la province du Sichuan *Chu tang yi jin dian*, 出棠邑·金殿. Reproduit avec l'aimable autorisation de Wang Chenghong, 王晟洪⁷⁴³.

⁷⁴³ WANG, Chenghong, 王晟洪, « Exploration de la polyphonie contrastée dans l'opéra du Sichuan, 川剧高腔音乐中的对比复调探究 », *Sichuan Drama*, n° 5, Chengdu, 2015, p. 55.

Dans cette structure polyphonique de contraste dans la couleur et le rythme, le traitement technique du contraste rythmique est très délicat. Car l'intégration verticale entre instruments de percussion n'existe pas dans l'intégration d'intervalles musicaux et d'accords basés sur des harmoniques. Le sens de la hiérarchie est plus clair, et l'indépendance de chaque partie sonore est plus nette. On peut nettement entendre le motif et le thème rythmique de tout type d'instrument. C'est le chant sonore unique créé par la musique rythmique spéciale chinoise. Et si on accélère la vitesse rythmique, cela produit la perception d'un nouveau son qui tient dans le temps.

Xu Yi utilise très souvent cet arrangement rythmique, comme dans son œuvre, *Dan*, déjà citée (Ex. 46). Bien que la partition soit quantifiée, on a l'impression que les cordes qui ont des notes denses semblent être en toile de fond dans la cavité sonore, sans règle rythmique réelle. Alors les instruments pipa et zheng (cordes) apparaissent être comme des percussions car ils jouent la même note répétée. Le rythme a un temps fort, mais peut changer, tout comme les mesures. Le violoncelle et le violon jouent toujours un son continu long, semblable à l'état du chant. Le contraste entre la sonorité courte discontinue et continue est comme le concept du yin et du yang. Cette dualité peut s'observer dans le rythme, ou bien elle peut être étendue au contraste entre les paragraphes.

Ex. 46. Xu Yi, *Dan*, 2008, mes. 56-62. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

C'est une des spécialités de Xu Yi, de changer volontairement le temps fort dans chaque mesure et alors on n'arrive jamais à saisir la règle temporelle.

Dans son œuvre *Yi* (1992) pour trio à cordes, elle utilise cette forme rythmique pour la moitié de l'ensemble de l'œuvre. Les aigus et les basses ont des notes rapprochées telle la sonorité courte discontinue d'une percussion, et dans la partie médiane, chaque instrument joue un son long comme pour une mélodie courante (Ex. 47).

Ex. 47. Xu Yi, *Yi*, 2007, mes. 21. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Un autre musicien, Chen Qigang, né en 1951, qui fut un étudiant de Messiaen, a aussi utilisé ce procédé de mélodie lente avec accompagnement serré, dans son œuvre *Poème Lyrique*, 水调歌头 (1990) pour chant vocal (Ex. 48). Dans la partie baryton, le rythme de la mélodie est plus détendu. Mais dans les quatre parties de cordes, les notes sont plus denses, formant un accompagnement similaire au rythme des percussions. Cet arrangement de polyphonie contrastée est exactement le même que dans la musique de Xu Yi.

Ex. 48. Chen Qigang, *Poème Lyrique II*, 1990, mes. 176. Reproduit avec l'aimable autorisation de Zhang Qing, 张晴⁷⁴⁴.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

Le musicologue chinois Wang Yaohua, 王耀华, qui expose les caractéristiques de la musique traditionnelle chinoise en lien avec la musique taoïste, pense que tous les niveaux structurels de la musique chinoise mettent l'accent sur l'équilibre entre le changement et l'immuabilité. La musique traditionnelle chinoise n'est pas écrite sous une forme fixe dans les partitions musicales selon les règles de ses propres enseignements oraux. La musique traditionnelle chinoise contient donc des éléments d'improvisation, la possibilité d'une expansion fluide et des changements subtils de manière imperceptible. C'est la vitalité de la musique traditionnelle chinoise. Après s'être lentement étendue, la musique peut progressivement évoluer d'un court fragment de mélodie en un morceau de musique suffisamment grand. Dans la musique européenne, la connexion entre les notes est une relation point à point. Mais une seule note de la musique traditionnelle chinoise a déjà produit des changements de hauteur, de rythme et de timbre. Tous les changements sont effectués sous le concept de la cavité sonore⁷⁴⁵.

Cette méthode de maintien de l'identité de la musique peut s'expliquer par le concept taoïste de « un ». « Un » peut être infiniment grand ou petit, mais cela montre que tous les êtres sont fusionnés en harmonie.

La grande unité, c'est ce qui est si grand qu'il n'y a rien en dehors ; la petite unité, c'est ce qui est si petit, qu'il n'y a rien en dedans. Ce qu'il y a de plus mince a mille stades d'étendue. Le ciel est plus bas que la terre ; les montagnes sont plus planes que les marais. Le soleil en son plein est le soleil couchant. Un être peut naître et mourir en même temps. La différence entre une grande et une petite ressemblance, c'est la petite ressemblance-différence ; quand les êtres sont entièrement ressemblants et différents, c'est la grande ressemblance-différence. (Zhuang Tseu⁷⁴⁶)

4.5.5. Structure de *Huit claquettes*

Huit claquettes est le nom d'un morceau de musique traditionnelle chinoise largement diffusé en Chine. On pensait que ce nom était donné à des collages de diverses variations, ou des improvisations d'un morceau de musique folklorique. La variation, l'improvisation, le collage, sont des techniques de composition dans la musique, mais ne constituent pas une structure musicale. Le professeur, Dong Weisong, 董维松, du Conservatoire du Centre, pense que les autres musiques traditionnelles chinoises, au format de soixante-huit mesures, devraient

⁷⁴⁵ WANG, Yaohua, « Les caractéristiques structurelles et la base philosophique de la musique traditionnelle chinoise, 中国传统音乐的结构特点及其哲学基础 », *Hundred schools in arts*, n° 5, Nanjing, 2010, p. 98-106.

⁷⁴⁶ ZHUANG, Tseu, « Écoles diverses », *op. cit.*, p. 508.

également être considérées sous cet angle pour analyser leur structure logique⁷⁴⁷. Cependant, la structure de *Huit claquettes* peut montrer des variations de soixante mesures ou cinquante-deux mesures. Ainsi, si nous ne nous concentrons que sur la proposition de *Huit claquettes*, nous ne pouvons pas saisir la relation logique de la structure, et cette analyse ne correspond pas à nos perceptions auditives non plus. En fait, deux phrases composent une grande phrase ; il existe donc quatre grandes phrases dans *Huit claquettes* : c'est comme dans la relation logique de l'ordre de l'écriture musicale : commencement, continuation, transformation et fin⁷⁴⁸.

Dans la quatrième partie de *Le Plein du Vide*, on retrouve soixante-huit mesures dans chaque phrase. Est-ce assimilable au *Huit claquettes* ? Certainement. Dans chaque phrase on distingue une forme sonore qui change, un ton différent et un nouveau matériel différent. Voici la quatrième partie du *Plein du Vide* (Tabl. 10) :

Proposition I Proposition II	Mes. 77-83 Mes. 84-92	Présentation du thème en deux matériaux de yin et de yang.
Proposition III Proposition IV	Mes. 93 -100 Mes. 101-108	Perpétuation du matériel rythmique de HP 1 et 2. Le développement du thème n'a pas beaucoup changé.
Proposition V Proposition VI	Mes. 109-120 Mes. 121-128	Le rythme des percussions est divisé plus finement. La texture des voix électroniques est plus dense. La forme du mouvement sonore est transformée de la bande au bloc. La forme sonore est très changée.
Proposition VII Proposition VIII	Mes. 129-136 Mes. 137-144	Les rythmes des bois continuent comme matériel de la troisième grande phrase. Les sons des instruments acoustiques sont discontinus comme matériel du yin. Les sons continus apparaissent dans les voix électroniques comme matériel du yang. Enfin, la forme sonore du thème retourne au thème du yin et du yang.

Tabl. 10. La structure syntaxique de la quatrième partie de *Le Plein du Vide*.

Alors comment se compose le rythme de *Huit claquettes* ? Chaque grande claquette représente une phrase musicale. Chaque phrase a huit mesures, il y a huit phrases, et dans la cinquième phrase il y a quatre mesures supplémentaires, ce qui donne un total de soixante-huit

⁷⁴⁷ DONG, Weisong, 董维松, « La structure des *Huit claquettes* en logique du développement musical, 从音乐发展逻辑看八板的结构 », *Musique de la Chine*, n° 2, Pékin, 1982, p. 23-24.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

mesures, ce qui a fait connaître aussi la structure à *Huit claquettes* sous le nom de « soixante-huit mesures ». Voici un rythme original de *Huit claquettes* sur quelques mesures (Fig. 37) :

The image shows a musical score for 'Huit claquettes' in 3/4 time. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33). Above the notes, numerical annotations indicate the number of notes in each measure, separated by plus signs. The patterns are: 3 + 2 + 3, 3 + 2 + 3, 4 + 4, 3 + 2 + 3, 3 + 2 + 3 + 4, 4 + 4, 5 + 3, and 4 + 4.

Fig. 37. Le rythme original de *Huit claquettes*

L'organisation rythmique de la structure de chaque proposition de *Huit claquettes* peut être divisée en : 3+2+3, 4+4, 5+3, comme nous pouvons le voir. Les quatre mesures supplémentaires de la cinquième proposition deviennent une série mathématique, dans laquelle le rapport de deux nombres consécutifs se rapproche du nombre d'or. Cette série mathématique a été beaucoup utilisée dans la musique traditionnelle chinoise, et aussi dans la musique classique occidentale, en particulier au XX^e siècle par le compositeur hongrois Béla Bartók.

Une autre question est de savoir quelle poésie est contenue dans la structure de *Huit claquettes*. Zhou Qingqing, 周青青, professeur au Conservatoire Central de Musique de la Chine, nous éclaire sur ce point :

Quand j'étais étudiant, j'ai étudié le guzheng avec Cao Zheng, 曹正, qui a dirigé ma thèse. Cao Zheng m'a dit à l'époque que le *Huit claquettes* est comme le poème en vers de sept caractères dans la Chine ancienne. Chaque mesure est comme un caractère, et sept caractères composent une phrase, mais la récitation

de la fin de chaque phrase doit prolonger le son de la dernière mesure, la structure de *Huit claquettes* est alors formée⁷⁴⁹.

Le poème en vers de sept caractères comporte huit phrases. La plupart des poèmes de la Chine ancienne possède une structure binaire ; le commencement et la continuation sont regroupés, ainsi que la transformation et la fin. Le premier groupe correspond à la pensée concrète du Tao et le deuxième groupe à l'état d'esprit du Tao. En voici un exemple issu du *Chant des Muses* de Xu Yi, poème de Shangguan Wan'er (664-710) :

« Le Livre des couleurs amères »

Les feuilles tombent au bord du lac Dongting
Je pense à vous à dix mille lieux d'ici
La senteur de la rosée si dense refroidit
La lune descend derrière le paravent de soie vide
Je veux jouer les airs du Sud du Fleuve
Fermer la lettre de Jibei
La lettre n'a d'autre sens
Que déplorer cette longue séparation⁷⁵⁰

Les quatre premières phrases décrivent des paysages naturels, exprimant un environnement très calme et désertique. Les quatre dernières phrases commencent à décrire les pensées intérieures de l'auteur, en utilisant des scènes réelles pour évoquer sa solitude intérieure.

Depuis la dynastie Qin, l'utilisation de cette structure binaire était décrite dans le livre *Classique des vers*, 诗经, mais les auteurs n'en étaient peut-être pas conscients, tandis que dans la dynastie Jin, avec le développement de la poésie à cinq caractères et quatre phrases, la structure binaire des poèmes est devenue délibérée. Les deux premières phrases décrivent conjointement l'image naturelle, et les deux dernières phrases expriment souvent des sentiments ou associations d'idées. Dans la dynastie Tang, cette structure dynamique poétique a renforcé la forme déjà citée de : commencement, continuation, transformation, fin. L'ancienne création littéraire chinoise cherchait à évoquer des allusions ou des sous-entendus,

⁷⁴⁹ ZHOU, Qingqing, 周青青, « L'innovation de la musique folklorique dans l'évolution de *Huit claquettes*, 从老八板音乐的演进看民间音乐在传承中的创新 », *Journal de l'Université d'Art de Nanjing*, n° 1, Nanjing, 2015, p. 8-14.

⁷⁵⁰ LIAO, Lin-ni, « *Le Chant des Muses* (2016), la dernière création de Xu Yi », *L'Éducation musicale*, n°105 Juillet 2016. Voici le texte original : 葉下洞庭秋, 思君萬里余 ; 露濃香被冷, 月落錦屏虛. 慙奏江南曲, 貪封薊北書. 書中無別意, 惆悵久離居.

transformant le réel en illusoire, de la même manière que l'espace et le temps provoquaient l'existence du plein dans le vide. C'est le processus métaphysique du Tao⁷⁵¹.

Conclusion

La musique de Xu Yi hérite du concept esthétique de la musique spectrale occidentale et du concept de son unique. Dans la musique traditionnelle chinoise, la cavité sonore est un ensemble de notes différentes, de modèles rythmiques différents et d'intensités sonores différentes. La cavité sonore est un individu unique, et sa structure peut être aussi grande que toute la musique, ou aussi petite qu'une seule note. Dans le taoïsme, l'infini et l'infinitésimal évoluent en UN. Chaque partie de la musique de Xu Yi se retrouve dans la musique et la poésie traditionnelles chinoises.

En termes de hauteur, la technique du glissando est souvent utilisée pour apporter d'innombrables petits changements à l'intérieur d'une note, dont des hauteurs dérivées, mais une seule note est présentée dans la partition musicale. Il y a des changements de tonalité à l'intérieur d'un caractère chinois, parce que la prononciation d'un caractère chinois présente une correction spéciale des changements du yin et du yang. La cavité sonore est une collection d'innombrables notes en hauteur.

En termes de rythme, la musique traditionnelle chinoise n'a pas de temps fort fixe, car la prononciation de chaque caractère chinois est d'une seule syllabe. Il y a plusieurs caractères chinois dans une phrase, mais la position du temps fort est modifiée en fonction du sens donné par le locuteur. De plus, dans la poésie chinoise, il existe de nombreuses façons de diviser le rythme d'un même poème, mais cela n'affecte pas la compréhension de la poésie par le lecteur. Différentes combinaisons rythmiques sont également considérées comme des changements dans le temps à l'intérieur d'une cavité sonore.

Les gènes de la musique traditionnelle chinoise se situent dans le cadre de la quarte à trois tons. Xu Yi utilise souvent cette structure d'harmonie. Ce cadre a évolué à partir du chevauchement de deux quintes. À l'intérieur de chaque quinte se trouve une unité de yin et de yang. Ces deux intervalles de la quinte présentent également les caractéristiques de l'unité dans l'opposition du yin et du yang.

L'expansion de la structure dans la musique de Xu Yi utilise un mode de division cellulaire. Cette structure est également incluse dans le concept de la cavité sonore. Certains poèmes chinois anciens prennent la forme de pyramides, le nombre de mots dans chaque ligne augmente. L'augmentation du nombre de mots conduit à une expansion substantielle de la structure de la

⁷⁵¹ CAI, Zongqi, 蔡宗齐, *op. cit.*, p. 135-153.

poésie. Tout le poème évolue à partir d'un mot ou d'une petite phrase. La structure de la musique traditionnelle chinoise se divise à l'infini comme une cellule. Partant d'une motivation temporelle, chaque phrase s'étend à l'infini, et finalement s'étend pour devenir la musique entière. Même si parfois dans la musique à plusieurs voix, il existe des différences évidentes entre les voix, elles sont finalement unifiées en un du Tao.

Troisième partie

**Analyses d'œuvres de Xu Yi,
entre naturalisme et humanisme**

CHAPITRE 5

XU YI : POÉSIE ET TAOÏSME AU PRISME DE QUELQUES ŒUVRES

Les œuvres de Xu Yi s'apparentent à ces deux courants de pensée, le naturalisme et l'humanisme. Les œuvres analysées dans ce chapitre sont de genres et d'époques différentes, et l'analyse de chacune d'elles permet de saisir, dans la globalité de l'œuvre, comment le taoïsme associé à la poésie s'exprime dans chacune d'elles de façon différente, mais dans l'œuvre entière. *Le Plein du Vide* composé en 1997 est l'œuvre la plus célèbre de Xu Yi depuis son arrivée en France en 1988, et certainement celle qui fait date dans l'histoire de la musique contemporaine française. C'est une œuvre orchestrale et le taoïsme s'exprime par tout l'orchestre. *Qing*, œuvre de 2009, perpétue l'esthétique taoïste par l'intermédiaire d'un solo d'alto. Enfin, *Joie du Ciel* est une œuvre vocale créée en 2012. Cette fois c'est l'analyse du sens littéraire des paroles et de la prononciation de la langue chinoise qui fait ressortir les caractéristiques esthétiques taoïstes de la poésie chinoise. À travers ces trois œuvres, nous pouvons observer l'expression taoïste de Xu Yi sur vingt années de création.

5.1. La pensée taoïste dans *Le Plein du Vide*

En 1997, *Le Plein du Vide* est créé pour quatorze musiciens et dispositif électronique spatialisé ; c'est une commande d'État avec l'Ensemble Orchestral Contemporain et le GRAME. Cette œuvre est créée à Lyon pour le Festival Musiques en Scène. Le plein du vide

est un mot de la pensée taoïste, et il est utilisé dans de nombreux chapitres de Zhuangzi, dont le livre est le grand classique taoïste du IV^e siècle avant J.C. Évidemment, ce que Xu Yi veut exprimer, c'est la double relation entre le yin et le yang de Tao. *Le Plein du Vide* est la dernière d'un cycle de cinq pièces : *Huntun*, *Wouwei*, *Xiao Yao You*, *GuYin* et *le Plein du Vide*, cycle intitulé *le Rêve de Zhuangzi*. La sélection des titres de ces œuvres provient de la philosophie dialectique de la pensée taoïste chinoise. Ces langages musicaux proviennent en fait du « système du Yi King », nommé par Xu Yi elle-même.

Huntun (1994), pour orchestre divisé en cinq groupes spécialisés, dure 13 minutes. Le sens du titre *Huntun* 浑沌 est le nom chinois de la théorie du chaos occidental qui est expliqué dans l'article de Zhuang Tseu, « Gouvernement des princes, 应帝王⁷⁵² ».

Xiao Yao You (1994-1995), pour 12 instruments et bande numérique en huit pistes, dure 14 minutes. Il s'agit du titre chinois du premier chapitre de *Zhuangzi*, qui résume les chapitres suivants de la pensée taoïste de Zhuang Tseu.

Wu Wei (1995), pour flûte basse et trompette, dure 6 minutes. Le mot *Wu Wei* en français signifie le non-agir. C'est l'un des concepts de base de la philosophie taoïste qui apparaît dans tous les classiques taoïstes⁷⁵³.

Gu yin (1995) pour flûte et percussions, dure 10 minutes. La traduction française de *Gu yin* est : chant de la batterie. Xu Yi arrange la flûte comme un instrument de percussion ; elle adopte une méthode de jeu de ½ son éolien pour la flûte. Les sons de flûte et de percussions sont intégrés, comme si les percussions chantaient la mélodie. Nous ne savons pas si la musique joue des percussions ou si la percussion elle-même parle.

Certains musicologues français ont déjà étudié *Le Plein du Vide* de Xu Yi, comme Jean-Claire Vançon⁷⁵⁴, Marc Mathey⁷⁵⁵, Grégory Guéant⁷⁵⁶, Jérôme Dorival⁷⁵⁷, Li Jia, 李嘉⁷⁵⁸.

Il existe cependant une grande divergence dans leurs analyses. Marc Mathey a divisé cette pièce en trois parties plus une coda ; Gregory Guéant a opté pour la séparer en quatre parties ; et Jean-claire Vançon l'a divisée en cinq parties... Chacun a de bonnes raisons de choisir ces divisions, mais tous ont peu tenu compte de la culture du Yi King dans leurs analyses. Or Xu Yi a indiqué clairement que cette pièce est une de ses œuvres issues du système du Yi King. Je vais donc synthétiser leurs pensées pour en faire une analyse au regard de la culture du Yi King.

⁷⁵² ZHUANG, Tseu, « Gouvernement des princes », *op. cit.*, p. 263-269.

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ VANÇON, Jean-Claire, *Âme chinoise et cœur français : le Plein du Vide de Xu Yi*, Paris, Henry Lemoine, 2006, p. 9.

⁷⁵⁵ MATHEY, Marc, *op. cit.*

⁷⁵⁶ GUEANT, Grégory, *op. cit.*

⁷⁵⁷ DORIVAL, Jérôme, *op. cit.*

⁷⁵⁸ LI, Jia, 李嘉, *op. cit.*

En suivant l'ordre des 64 hexagrammes, Xu Yi pré-arrange dans l'ordre les tons fondamentaux du Yi King, distant d'un quart de ton chacun, jusqu'au soixante-quatrième ; puis elle obtient cinq hexagrammes basés sur la divination.

Il y a cinq notes fondamentales dans *Le Plein du Vide*. Les cinq notes *Fa*, *Fa[#]*, *La*, *Sol[#]*, *Do[#]* représentent les sons fondamentaux des cinq parties de cette pièce. Dans son manuscrit, Xu Yi a composé un diagramme des cinq parties, chacune des cinq parties ayant la même importance, et chaque partie étant basée sur un son fondamental du Yi King. La compositrice précise :

Plus que des notes de base, ces sons constituent des sons fondamentaux dans la pièce. Je pense que chaque chose doit avoir une origine, pourquoi fait-on d'une note un son fondamental ? Il faut qu'il y ait une raison à cela. À ce titre, je vois le Yi King comme l'art du mélange du conscient et de l'inconscient, une alchimie qui est aussi celle de la composition. Je ne le comprends pas comme un procédé de hasard, comme Cage, je le pratique à la manière chinoise⁷⁵⁹...

Et pourtant, le choix du son fondamental chez Xu Yi est un peu semblable à la création de John Cage, *Music of Changes* où il compose en jetant trois pièces de monnaie. John Cage documente son choix dans son livre *Silence*⁷⁶⁰.

Cage pré-positionne d'abord plusieurs tables qui remplissent les signes musicaux. Le compositeur américain se réfère à ces spécificités comme à des « éléments » du matériel musical qu'il a choisi quand il a plus tard jeté des pièces de monnaie. Ces éléments sont divisés en quatre catégories : le son, la vitesse, la durée et l'intensité. Dans l'élément du son, de la durée et de l'intensité, chaque élément est traité dans huit tableaux, mais pour le tempo, Cage n'élabore qu'un seul tableau. En plus de ces quatre types de tableaux, Cage dispose un tableau superposé : ce tableau est utilisé pour coordonner « le nombre total d'événements survenus dans l'espace de la structure donnée⁷⁶¹ ».

Les tableaux du son, de la durée et de l'intensité sont disposés chacun en 8 horizontales et 8 verticales, avec un total de 64 contenus dans chaque tableau. Par suite de la théorie du yin et du yang du Yi King, les contenus de chaque tableau se divisent en deux groupes de différents niveaux de yin et yang opposés. Par exemple, dans les tables du son, chaque tableau établit 32 « silencieux » et 32 « sons ». Dans les trente-deux carreaux de son, il y a 12 notes, et le reste est du bruit. Dans le tableau de l'intensité, seulement 16 éléments sont l'intensité dynamique,

⁷⁵⁹ VANÇON, Jean-Caire, *op. cit.*

⁷⁶⁰ CAGE, John, « To Describe the Process of Composition Used In Music of Changes and Imaginary Landscape No.4 », in *Silence*, Hanover, Wesleyan University Press, 1973, p. 18-34.

⁷⁶¹ *Ibid.* p. 58.

c'est-à-dire, le crescendo et le decrescendo des différentes amplitudes, tandis que les autres sont des niveaux fixes⁷⁶².

5.1.1 Spatialité de *Le Plein du Vide*

La composition de *Le Plein du Vide* utilise l'arrangement dynamique de source sonore statique, pour atteindre le son du mouvement et incarner la conscience de l'espace. Ainsi, il faut saisir la composition de l'espace sonore statique et les caractéristiques de l'espace sonore dynamique pour bien comprendre le travail de Xu Yi.

Cette pièce utilise huit canaux. Les huit canaux sont assez courants dans la création de musique électronique, mais dans la culture du Yi King chinois, les huit directions de l'espace existaient déjà. Cette disposition des canaux reflète l'orientation spatiale de la cognition dans la culture traditionnelle chinoise.

Nous avons mentionné que le cadre de création de la pièce est construit sur le système du Yi King. Les 64 trigrammes du Yi King sont issus des huit trigrammes. Le premier sens des huit trigrammes est d'indiquer huit directions, et ces huit directions sont notre espace entier.

Nous résumons les effets de l'espace sonore de cette œuvre ainsi :

- Développer des performances statiques dans un espace dynamique. Dans la manière traditionnelle d'apprécier la musique, la source sonore de l'orchestre et la position du public restent inchangées. L'expérience de la localisation spatiale du son est affaiblie. Après que Xu Yi ait ajouté huit haut-parleurs (HP), tous les sons peuvent être modifiés en changeant la source sonore pour permettre au public de ressentir la sensation du son en mouvement.
- Utiliser moins de vraies sources sonores, mais une quantité appropriée de sources de « sons miroirs » ; nous obtenons alors la formation de lignes de mouvements complexes plus ou moins infinies.
- Satisfaire l'exigence multidimensionnelle de l'ouïe par le niveau sonore et le mouvement du son dans l'espace.
- Matérialiser le développement de la musique et sa structure au moyen d'un espace sonore.
- Rendre l'impact auditif de la musique plus intense, par le mouvement du son dans l'espace de sorte que l'expression soit approfondie.

Pour l'utilisation de la directivité sonore, les caractéristiques auditives telles que la tridimensionnalité, les angles différents, les hauteurs différentes, une distance différente du positionnement sonore, une variété de déplacements sonores réels et analogiques et ainsi de suite, peuvent être utilisées pour améliorer la mesure de mouvement du son.

⁷⁶² *Ibid.*

Sur la scène, la position des quatorze sources sonores réelles est la suivante : douze instruments sur le devant de la salle de concert ; deux autres instruments, alto et second violon, à l'arrière de la salle de concert, dos à l'auditoire. La source de sons miroirs provient de huit haut-parleurs, orientés respectivement vers différentes directions de la salle de concert.

Selon l'arrangement spatial musical de Xu Yi, les lignes, les bandes et les blocs sont disposés d'une manière qui constitue l'espace sonore entier. Tant l'esthétique occidentale que la pensée taoïste chinoise incarnent ici la compréhension du concept de l'espace.

Vers 300 avant J.C., le mathématicien grec Euclide écrit un traité mathématique et géométrique constitué de treize livres organisés thématiquement, intitulé *Les Éléments* 几何原本⁷⁶³. Ce traité explique entre autres l'induction systématique, la formation du système logique rationnelle, la construction d'un concept virtuel du monde, ce système étant toujours utilisé aujourd'hui. Euclide a fondé ses travaux sur des définitions, des postulats, des axiomes et des propositions⁷⁶⁴.

Par exemple le livre I des *Éléments* d'Euclide contient des définitions sur les points, lignes, surface, etc. Or nous comprenons le corps réel à travers des points, des lignes et des visages irréels. En Chine, les anciens ont utilisé le précepte culturel de « Le plein est issu du néant⁷⁶⁵ » pour faire un résumé du Yi King. Le Yi King a dit « le Tai Chi crée le Yin et le Yang, le Yin et le Yang créent quatre dessins, et les quatre dessins créent les huit trigrammes⁷⁶⁶ ». Rappelons également une phrase clé déjà citée du *Tao Te King* de Lao Tseu : « Le Tao produit un ; un produit deux ; deux produit trois ; trois produit tous les êtres⁷⁶⁷. »

La philosophie orientale, certes éloignée de la théorie d'Euclide, a résumé le concept abstrait dans un système géométrique des points, des lignes et des polygones.

Le Yi King est une philosophie riche en connotations. Dans les débuts de la connaissance humaine, la philosophie et les mathématiques étaient souvent intriquées. Toutes les cultures sont naturellement reliées entre elles, et les civilisations sont toutes analogues. Dans l'espace musical on retrouve également une interdépendance entre la temporalité et le son. La formation d'un espace sonore dynamique dépend de l'agencement des sources sonores dans l'espace. La

⁷⁶³ EUCLIDE, *Les Éléments*, 几何原本, Xi'an, Presse scientifique et technologique du Shanxi, 2003, 673 p. Traduction de LAN Jizheng, 燕晓东, ZHU Enkuan, 朱恩宽.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ LAO, Tseu, « Chapitre 40 », in *Tao Te King*, <http://taoteking.free.fr>. Traduction de Stanislas Julien. Consulté 14 juin 2019.

⁷⁶⁶ « Xi ci, 系辞 », *Zhouyi*, 周易, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2019. http://www.360doc.com/content/19/04/04/02/56972265_826295438.shtml, le 4 avril 2019. Consulté le 20 avril 2020.

⁷⁶⁷ LAO, Tseu, « Chapitre quarante-deux », in *Tao Te King*, <http://taoteking.free.fr>. Traduction de Stanislas Julien. Consulté 14 juin 2019.

clé du changement dynamique de « l'espace acoustique » réside dans la conscience de l'espace du compositeur, ou dans le processus de création ou de recréation de l'interprète.

Dans l'orchestre symphonique ordinaire, la combinaison de l'arrangement spatial statique, et celle de la conscience spatiale dynamique mettent en évidence l'effet statique, par rapport à la musique en termes de sens de l'espace, et peuvent produire des effets spatiaux dynamiques.

Dans les œuvres de musique moderne, le compositeur réalise de nombreuses explorations dans ce domaine, et la conscience de l'espace et l'effort d'arrangement du son apportent finalement satisfaction. Xu Yi maîtrise parfaitement toutes ces connaissances et crée son espace musical en connaissance de cause.

5.1.2 Structure de *Le Plein du Vide*

	Partie I mes. 1-24	Partie II mes. 25-50	Partie III mes. 51-76	Partie IV mes. 77-146	Partie V mes. 149-199
Son fondamental	<i>Fa</i>	<i>Fa</i> ^{#3/4} (<i>Fa</i> [#])	<i>La</i>	<i>Sol</i> ^{#3/4} (<i>Sol</i> [#])	<i>Do</i> ^{#3/4} (<i>Do</i> [#])
Timbre essentiel	Timbales trompette.	Cordes, Vents, Cor, Bongos, Toms, GC, Timbales.	Cordes, vents.	Bols tibétains, Timbales, Tambours, Bongos, Toms, Cordes, Vents.	Toms, Crotales, Glockenspiel, Toms, Vents, Timbales, Trompette, Grosse caisse, Cordes.
Description musicale et disposition spatiale	Thème et présentation du mouvement de mono-sonorité	Déformation du thème et présentation du mouvement de multi-sonorités	Déformation II du thème et développement du mouvement de multi- sonorités	Déformation III du thème et le sommet de transformation du mouvement de multi- sonorités	La chute et répétition du thème et mouvement de mono-sonorité

Tabl. 11. Tableau : structure de *Le plein du vide* de Xu Yi.

● Section I : mes. 1-24.

♩ = 60

La musique commence par le son soutenu des timbales. De mesure 1 à 5, la compositrice expose un thème qui traverse toute la pièce, qui apparaît et se déforme dans plusieurs autres parties de l'œuvre entière.

Le thème expose les deux matériaux du yin et du yang. Cependant, ces deux éléments sont perçus comme deux éléments antinomiques : le roulement grave des timbales (registre grave, attaque molle : le yang), synthétisé par l'oreille comme une seule note continue, et le trait de la trompette (notes répétées mais entendues détachées : le yin). Dans l'arrangement électroacoustique préfabriqué, le thème n'est entendu que sous la forme de canon, semblable à un effet d'écho qui émane de huit pistes électroniques (Ex. 49).

Ex. 49. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 1-4. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Le chemin de la source sonore se déplace du HP 2 au HP 8 en raccourcissant graduellement la valeur, pour finir à la mesure 4 en même temps. Le mouvement entier commence avec chaque départ d'instrument, passant à travers tous les HP, comme une ligne, et on voit les sources sonores multiples originales silencieuses se rassembler à la mesure 6. Elles ont été successivement vocales pour finir dans le même temps.

Le premier mouvement sonore produit, est le mouvement sonore le plus fondamental de toute l'œuvre, car source sonore unique comme unité de mouvement de la ligne.

Dans la deuxième partie du thème, la trompette intervient, et sa trajectoire de mouvement de source sonore est 7-8-1-3-6-2-4, pour finir dans la mesure 5 (Ex. 50).

Ex. 50. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 1-6. L'image de gauche montre l'ordre dans lequel chaque partie est jouée, et l'image de droite utilise des flèches pour marquer l'ordre dans lequel les sons se déplacent dans l'espace. Reproduit avec l'aimable autorisation de Li Jia, 李嘉⁷⁶⁸.

De la mesure 7 à la mesure 11, le thème apparaît une deuxième fois. Cette fois, les timbales et les trompettes jouent plus longtemps que pour la première présentation, ce qui renforce la perception du thème par le public. Cette répétition du thème se termine à la première double croche de la mesure 12, puis fait de nouveau une pause. On peut voir que le mouvement de la source sonore fourni par les timbales va de mesure 10 à 13 en trois mouvements monoblocs consécutifs. Le premier mouvement se compose de huit haut-parleurs d'instruments acoustiques, le deuxième mouvement se réduit à quatre haut-parleurs 6-2-3-5, le troisième mouvement se réduit à trois haut-parleurs 4-8-7. Ces trois mouvements montrent non seulement la différence de trajectoires et de points d'azimut différents, mais montrent également le changement spatial de la réduction et du déplacement des blocs.

Cette réflexion discontinue de l'espace avant et après les changements dans les caractéristiques de la pièce, génère une pluralité d'unités de sources sonores qui sont des caractéristiques du « mouvement des blocs », comme nous pouvons le voir dans cette partition (Ex. 51)

⁷⁶⁸ LI, Jia, 李嘉, *L'espace sonore dynamique dans Le Plein du Vide de Xu Yi et la conscience spatiale dans la création musicale moderne*, 徐仪虚空的动态音响空间兼论现代音乐创作中的空间意识, Wuhan, Presses du Conservatoire de Musique de Wuhan, 2004, p. 11.

Ex. 51. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 10-14. Les sons des huit haut-parleurs et de la partie de trompette dans différentes positions sont combinés pour former un tout dans l'espace. Dans la deuxième case, l'auditeur prend les sons des quatre haut-parleurs comme deuxième ensemble ; pour la même raison, le son des trois haut-parleurs à l'audition est considéré comme le troisième ensemble. C'est comme si le son se déplaçait en bloc. Reproduit avec l'aimable autorisation de Li Jia, 李嘉⁷⁶⁹.

De la mesure 13 à la mesure 17, les deux positions matérielles du yin et du yang sont échangées, grâce à l'alternative des notes courtes électroacoustiques *Sol* et *La^b*, semblable à un effet vibrato. Puis avec la flûte, le cor anglais, la clarinette et la trompette qui jouent des notes continues, la proposition se termine à la double croche de la mesure 17.

De la mesure 18 à la mesure 24, tout d'abord la compositrice présente le son continu joué par l'électroacoustique sous la forme d'un canon, puis la contrebasse joue la note continue de *Do*. À la mesure 21, le cor anglais, le basson, la clarinette, la trompette, le violon I, le violoncelle, le trombone, jouent tous un ton tenu, pour introduire le timbre de chaque instrument en prévision de la section suivante.

Les deux matériaux de la première partie se reproduisent, et les canons des thèmes de préfabrication électroacoustique renforcent constamment le nombre de présentations des thèmes, montrés ainsi de façon prévisible.

Il est facile de remarquer le contraste entre les matériaux du thème (le yin et le yang). Si nous regardons de près les symboles du yin et yang dans le Yi King, un long roulement de timbale symbolise le Yang, et un son discontinu symbolise le Yin. C'est ce que la compositrice souhaite afficher : la forme et la philosophie du Tao, qui préfigure la phase initiale du développement des choses. Dans les principes du Yi King le Tao est le yin et le yang⁷⁷⁰.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*

● Section II : mes. 24-50.

♩ = 48

Le violon I commence par la note de $Do^{\#3/4}$ en harmonie artificielle, le violoncelle commence par la note de $Si^{\#1/4}$. Les deux instruments jouent un son continu, accompagné d'un changement de hauteur avec un motif sonore glissant. L'analyse de Jean-Claire Vançon dans son étude sur *Le plein du Vide* de Xu Yi nous dit :

On peut prendre comme fondamentales d'autres notes que celles correspondantes aux cordes « à vide ». Il faut alors utiliser deux doigts. Le premier appuiera sur la corde au niveau du son fondamental choisi : il est écrit normalement sur la portée. Le second effleurera la même corde, à un endroit noté en losange creux au-dessus de la note « normale » : on extrait ainsi une « harmonique artificielle⁷⁷¹ ».

À la mesure 26, le cor anglais et la clarinette commencent à jouer un ton soutenu de La et $Re^{\#3/4}$. L'apparition de divers instruments rend inévitablement le mouvement sonore global plus complexe.

La première section est principalement basée sur le mouvement de l'acoustique simple, et alors la section II est basée sur le mouvement de l'acoustique multiple. La morphologie harmonique du violon I et celle du violoncelle coïncident dans la section 25 à 39, ils forment deux lignes de mouvement qui continuent à retentir, mais de différente façon. Après le son temporel du violon I, le violoncelle entre en haut-parleurs 2, et ensuite le violon tend à retentir dans la voix du violoncelle.

Le même modèle, la même méthode de jeu (harmonique) et le timbre similaire donnent à ces deux instruments un son unique.

Sur la base de ces deux points d'azimut, le tempo de la musique engage l'extension et la contraction de la valeur. L'avancement de ce mouvement produit de l'instabilité.

La contrebasse commence à la mesure 24. Elle joue ici un rôle de point de départ, et son ton de départ correspond à la position de la tonalité de la fin de la section I. Depuis la mesure 30, la contrebasse sonne graduellement dans les points miroirs, elle crée un mouvement de position.

Le son des bois (clarinette et cor anglais) commence à la mesure 27, et ensuite se déplace dans les haut-parleurs 3 et 4. La bande-son se déplace de l'avant vers le lointain, et déploie une variation de la musique dans l'espace.

⁷⁷¹ VANÇON, Jean-Claire, *Âme chinoise et cœur français : Le Plein du Vide de Xu Yi*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2006, p. 13.

Dans le mouvement, les cordes et les bois donnent un timbre mélangé de plusieurs sources sonores et plusieurs instruments. Par rapport au changement de point d'azimut causé par un changement continu de la position de la source sonore unique dans le mouvement de la ligne, il s'agit de manifester un mouvement de bande basé sur des sources multiples (Ex. 52).

Musical score for measures 27-30. The score is for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet in A (C.a.), Clarinet in Bb (Cl.), and Bassoon (Bn.). The Flute part has a whole rest in measure 27 and a whole note in measure 28. The Clarinet in A and Clarinet in Bb parts play a melodic line starting in measure 27, with dynamics marked *pp*. The Bassoon part has a whole rest in measure 27 and a whole note in measure 28. The score is written in treble clef for the woodwinds and bass clef for the bassoon.

Ex. 52. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 27. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

À partir de la mesure 32, la partie électroacoustique préfabriquée répète les deux matériaux de la première partie (le yin et le yang). Conformément au concept du Tao, qui dit que le développement des choses a toujours deux côtés, le yin et le yang ne se séparent toujours pas (Ex. 53).

Musical score for measures 31-34. The score is for six instruments: Clarinet in A (C.a.), Clarinet in Bb (Cl.), Cor, Violin I (Vl. I), Violin II (Vc.), and Cello (C.). The Clarinet in A and Clarinet in Bb parts play a melodic line starting in measure 31, with dynamics marked *p*. The Cor part has a whole rest in measure 31 and a whole note in measure 32, with dynamics marked *ppp*. The Violin I and Violin II parts play a complex, rhythmic pattern starting in measure 31, with dynamics marked *mp*. The Cello part has a whole rest in measure 31 and a whole note in measure 32. The score is written in treble clef for the woodwinds and violins, and bass clef for the cor and cello. There are annotations such as "C.S. (sourdine métallique)" and "sempre più." in the Cor part.

Ex. 53. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 31-34. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

La performance de notes courtes apparaît sous la forme de deux sons en alternance, qui peuvent être considérés comme une modulation de fréquence. La partie électro-acoustique utilise encore une combinaison de ton long du canon. L'utilisation du ton long et du ton court

est complexe : la partie longue symbolise l'imitation, et même si la mélodie est similaire, le ton court est utilisé pour la méthode de réflexion contrastante.

De la mesure 39 à la mesure 51, c'est une partie qui sert de lien entre la précédente et la suivante. Les sons continus commencent ensemble par les haut-parleurs 1-2-3-4. Sur cette base, les sons mélangés des bois et des cordes apparaissent alternativement avec celui du cor seul.

● Section III : mes. 51-75.

♪ = 54

Cette section débute par la trame aiguë des cordes (violon II – alto) en doubles notes réelles dont l'attaque est appuyée par deux notes brèves de glockenspiel (carillon). Cependant, cette nouvelle trame (violon II – alto) est plus dense, les rythmes sont plus resserrés et plus complexes. Elle s'allonge et ralentit progressivement à partir de la mesure 55 pour disparaître définitivement dix mesures plus tard. Celle-ci s'apparente à celle du couple [violon I – violoncelle] de la section précédente dont une réminiscence dilatée intervient au violon I (jeu en harmoniques de quarte) relayée en alternance par le violoncelle des mesures 54 à 76.

En termes de changement spatial, à l'exception du mouvement chaotique occasionnel des cordes vers les haut-parleurs 7 et 8, le changement de position de tous les sons ne semble pas évident, mais n'est pas comme le mode de mouvement indépendant, la trajectoire, etc., de la deuxième section. En bref, l'affaiblissement de ces caractéristiques morphologiques montre la similitude de nombreux types de sons, ce qui fait devenir floues les frontières des positions et les domaines spatiaux qu'ils distribuent. Et cet arrangement rend en fait le son global parfois dense en raison de la fusion, et parfois clairsemé en raison de la séparation, son qui recouvre tout l'avant du tapis de son. À la mesure 54, le cor anglais commence par un pizzicato, puis rejoint progressivement le basson et s'étend jusqu'aux haut-parleurs 2-6-1-5-3-4-7-8. Dans le cas de la singularité de la source sonore, l'intérieur de la forme sonore est intermittent, mais dans le cas de plusieurs sources sonores, il est continu et battant. On peut voir que le changement dynamique de l'espace varie en fonction de la composition interne de la bande sonore.

À partir de la mesure 59, les bois et les cordes envoient des sons courts et serrés et des sons continus pour compléter l'espace des mouvements internes de la bande sonore. À la mesure 70, le thème revient en son continu et son court qui alternent constamment entre la voix du cor, la trompette et les haut-parleurs 1 et 2 pour modifier la position sonore. Une fois de plus, le mouvement sonore de tout l'espace est fortifié.

Dans cette section, la densité des instruments est plus importante que dans la partie précédente. De nombreuses nouvelles façons de jouer, comme le pizzicato rapide et la même note jouée avec des doigts différents déconstruisent le son long, qui n'a plus une seule forme de jeu. D'un point de vue auditif, les sons longs sont perçus comme beaucoup de sons courts, subtils et reliés entre eux. Le matériau court du thème (le yin) de la première section est également plus subtil, avec même deux ou trois tons dans certaines voix. Tout cela signifie que la couleur sonore est encore modifiée par la richesse du style de jeu, le rythme plus fin plus petit, et la plus grande variété de combinaisons d'instruments. Dans l'ensemble, il s'agit d'une continuité faible et prévisible.

● Section IV : mes. 77-144.

J = 48

De la mesure 76 à la mesure 90, la structure globale est plus proche de celle de la section II. Cette section a une fonction de « transition de développement » avec une phase très longue.

Lorsque le paragraphe commence, l'harmonique artificielle de la corde réapparaît, il est facile d'y associer les passages précédents. Bien qu'elle ait été trois fois un signe discriminant de chaque segment, elle a, à chaque fois, une signification spatiale différente. La première fois avec le violon alto et les haut-parleurs 1 et 2, le son vient de loin et se rapproche. La deuxième fois, avec le violon alto et les haut-parleurs 7 et 8, c'est le contraire. La troisième fois, le son va du violon I à l'alto, et rejoint le violoncelle. Il s'agit en fait d'un indice pour former un domaine spatial resserré pour ce paragraphe.

Le violon I joue l'harmonie artificielle *Ré Sol*. La percussion I et la percussion II (ce sont des tambours fixes) jouent 14 petites sections de longue tonalité en tournant sur la surface des instruments. En raison de l'intensité *ppp*, le son de départ ne peut presque pas être perçu, le son semble n'avoir aucun mouvement, le temps semble s'être arrêté. Dans les mesures 80-89, les voix électro-acoustiques jouent le thème de la grosse caisse grave sous forme de canon, mais cette fois la durée est plus longue, les combinaisons croisées des notes répétées courtes sont en quintuplet, sextuplet et septuplet. Cela conduit à un passage de la musique de l'état statique à l'état dynamique, de la façon ordonnée à désordonnée.

À partir de la mesure 90, toutes les voix entrent dans un état de désordre total apparent, la musique de percussion est passé du bongo au tambour de bois, c'est pour signer l'achèvement du prélude qui annonce la partie principale de la section.

Son architecture globale est similaire à la section II. Le mouvement sonore est retourné vers un mouvement plus indépendant et plus clair avec plusieurs gradations, mais il est plus simple. Dans toute la phase préparatoire, on note la combinaison des deux inséparables, le son

continu du bol et le son discontinu du bongo. Le son continu du bol emplit tous les haut-parleurs dans un mouvement diffus, c'est un mouvement de ligne. Le son discontinu du bongo forme un mouvement de bloc par un déplacement de la mesure 84 à la mesure 89. Les formes diverses sont utilisées pour un jeu faible, dans le son et son mouvement, pour le suivi des 56 sections de la partie principale et pour présager de la suite.

Cette section présente des combinaisons sonores de presque tous les instruments de musique, plus riches en ton que les trois segments précédents. La vitesse de la musique dans cette partie est divisée en 3 segments par la compositrice, (noire=48, noire=54, croche=63), montrant que la vitesse du développement musical dans le même paragraphe a également une étape différente de développement. À partir de la mesure 130, le contraste entre les tonalités longues et courtes devient de plus en plus évident. Le thème de la musique est très déformé, la forme sonore courte du thème est dispersée dans les différentes parties du son, chaque partie du son est développée en plusieurs sons courts. Les motifs long-ton du thème apparaissent également davantage dans la section sonore électro-acoustique préfabriquée.

Si en terme de mouvement acoustique dans cette section, la partie préparatoire (mesures 76-90) suit l'approche de la phase II du paragraphe I, alors cette partie principale (mesures 90-146) étend l'approche de la troisième section. Mais la complexité de cette partie augmente beaucoup en termes de densité horizontale et de concentration longitudinale.

En fait, de la mesure 90 à la mesure 129, Xu Yi utilise un rythme « non-rétrogradable⁷⁷² », le point central étant à la mesure 108. Cette application rythmique se caractérise par l'irréversibilité du temps, l'impossibilité de connaître le rythme de la section, la règle de l'intensité dans chaque mesure n'étant pas répétée. Mais ici ce rythme irréversible n'est pas une symétrie complètement stricte, Xu Yi a changé quelques notes dans l'arrangement inverse. La compositrice veut créer un désordre dans le temps et l'espace.

Il existe également des exemples similaires au rythme non-rétrogradable de Messiaen dans les poèmes chinois anciens. Par exemple, le *Poème de paysage de printemps*, 春景诗, de Wu Jiangxue, 吴绛雪, une poétesse de la dynastie Qing, prend un point central et devient une structure en deux parties opposées.

⁷⁷² En musique contemporaine, un rythme non-rétrogradable est une phrase rythmique qui est identique à sa rétrogradation, qui consiste à reprendre une phrase rythmique en commençant par la fin et en la lisant à l'envers. C'est l'équivalent d'un palindrome. C'est une des caractéristiques de la musique de Messiaen, fasciné par certaines impossibilités mathématiques des systèmes modal et rythmique qu'il décrit dans « *technique de mon langage musical* » en 1944.

Le concept de rythme non-rétrogradable tire ses sources de la métrique grecque ancienne et des systèmes métriques hindous. On retrouve cette symétrie miroir en art-déco, en architecture, dans les ailes du papillon, les veines des feuilles, le visage humain, la forme structurelle du corps ; ce qui a donné à Messiaen l'idée d'une musique non mesurée. Messiaen a ainsi créé un rythme irréversible unique à chaque compositeur.

莺啼岸柳弄春晴 (yin), 柳弄春晴夜月明 (yang), 明月夜晴春弄柳 (yin), 晴春弄柳岸啼莺 (yang).

Le gazouillis du loriot sur la branche du saule montre le temps ensoleillé du printemps. La lune s'est progressivement levée sous les branches de saule printanier. Le clair de lune se reflète sur les branches du saule et la nuit de printemps est très confortable. Le ciel s'éclaircit et le loriot sur la branche du saule recommence à chanter⁷⁷³.

Il y a deux grandes phrases. L'ordre des caractères dans ces deux grandes phrases est inversé. Ils deviennent l'opposition du yin et du yang. Dans chaque phrase, il y a deux phrases parallèles, et ces deux phrases parallèles deviennent aussi des oppositions yin et yang. Les deux parties du yin et du yang dans la première phrase sont transformées en yang et yin dans la deuxième phrase. Par conséquent, la combinaison de cette structure yin et yang devient Tao. Lire directement et lire à l'envers sont identiques. Cela montre également que ce n'est que lorsque le yin et le yang sont combinés que la conception artistique du poème peut être pleinement exprimée.

Cette partie de la trajectoire du mouvement de type sonore est très complexe, elle peut être répartie de la façon suivante :

— Un son long et glissant dans les voix des cordes (Ex. 54) :

The image shows a musical score for strings, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three. Dynamics include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *S.P.* (Sordano Piano) and *N.* (Nasale). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ex. 54. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 108-110. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Cette forme sonore présente un mouvement de ligne, de mesure 89 à 141, qui est de suivre à la séquence les mouvements du violoncelle – violon I – violon II – alto.

C'est un mouvement plus stable comme dans la partie principale.

— Un son discontinu et instable dans les voix des bois :

⁷⁷³ WU, Jiangxue, 吴绛雪, « Poème de paysage de printemps, 春景诗 », <https://www.docin.com/p-2322099711.html>. Consulté le 20 avril 2020. NT

Le son discontinu des haut-parleurs 1 et 2 en motif commence à s'activer progressivement après la mesure 92, et se déplace dans les cordes, les bois et les haut-parleurs. La trajectoire du mouvement de cette forme sonore n'est pas stable, c'est un mouvement linéaire simple. De la mesure 108 à la mesure 110, elle apparaît successivement dans les voix de la flûte, du cor anglais, de la clarinette. Dans les mesures 114 à 116, cette forme sonore apparaît dans les haut-parleurs 7-5-8-4-1-6. Dans les mesures 117 à 119, le mouvement se retrouve dans les haut-parleurs 2-3-7-8-4. Dans les mesures 121 à 122, il est dans les haut-parleurs 6-3-2-5 et dans les mesures 124 à 125, il est dans les haut-parleurs 1-8-4-7. C'est en fait un mouvement sonore de bloc.

— La forme du son court des percussions et des bois (Ex. 55)

Ex. 55. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 108-110. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Cette forme de mouvement rythmique est stable de la mesure 90 à la mesure 144. Dans les mesures 90 à 121, elle est essentiellement basée sur la courte performance des percussions, avec des changements rythmiques irréguliers. Mais à partir de la mesure 122, l'ajout des bois rend la texture musicale plus dense, dissonant et plus désordonnée. Nous pouvons noter le changement de bande dans les mesures 101 à 118, P1/P2, HP1/2, HP5/6, HP7/8.

— Un son continu des percussions et du cor (Ex. 56) :

Ex. 56. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 131-133. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

La forme du son continu des percussions passe de la phase préparatoire à la mesure 91 et forme un espace spatial de base relativement stable et étroit. La forme du son continu joue un rôle important dans l'augmentation des concentrations verticales. C'est limité à une seule forme,

mais composé de monophonie puis de multi-tons, et de deux façons différentes pour développer le mouvement : la première à une seule tonalité de percussion à la mesure 90 qui donne le mouvement interne, et en même temps crée le mouvement télescopique externe de la bande ; la deuxième superpose progressivement plusieurs tons du mouvement interne de la bande, formant un certain nombre de domaines spatiaux différents extrêmement denses à partir de la mesure 114.

— Un son court de la trompette (Ex. 57) :

The musical score for Ex. 57 consists of several staves. At the top is the Trumpet (Trp.) staff, which begins with a short, sharp note. Below it are two percussion staves (Perc. I and Perc. II) featuring complex rhythmic patterns with triplets and a quintuplet. The Violin I (VI. I) and Cello (Cb.) staves follow, with the Cello part marked 'arco S.P.' and 'mf'. The bottom staff is labeled 'Piste' and contains a melodic line. The score is set in 5/4 time, indicated by the time signature at the bottom left.

Ex. 57. Xu Yi, *Le Plein du Vide*, 1997, mes. 143. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Le son court en série de la trompette n'apparaît que dans la mesure 143, symbolisant le matériel du thème (le yin), apparaissant simultanément par la voix de la trompette et des haut-parleurs 1et 2, et formant un bloc sonore pour diriger le sujet vers le paragraphe final.

En raison du mouvement continu, la sonorité emplit tout l'espace. Bien qu'apparemment, on ait une variété de timbres et de caractéristiques sonores en même temps, en fait chaque couche sonore contient une variété de trajectoires, de vitesses, de tendances ou d'autres facteurs de mouvement différents.

Avec l'augmentation des facteurs dynamiques, de l'intensité et des instruments de musique divers qui jouent une forme de pizzicato, la sonorité devient plus dense, voire nerveuse. Dans la mesure 144, toutes les sons disparaissent instantanément, ne laissant que les intervalles des aigus à régler en diagonale aux haut-parleurs 3 et 6, 4 et 5, 1 et 8, 2 et 7, avec la puissance maximale, évoquant la résonance laissée par le mouvement intense de l'espace. Ici l'arrangement du son est dans un état fractal⁷⁷⁴. Bien que nous puissions nommer les mouvements de chaque forme, quand nous les mettons ensemble, le son devient chaotique⁷⁷⁵.

● Section V : mes. 147-199.

♩ = 48

Cette partie propose une réapparition des éléments fondamentaux de l'œuvre. Elle opère une déconstruction, mais celle-ci ne se fait pas exactement à rebours. Des mesures 147 à 171, il s'agit d'une transition, le type de tonalité est décomposé plus subtilement, chaque voix utilise une imitation micro-complexe. L'apparition de la micro-polyphonie dans la quatrième section est une approche comparative, et c'est une méthode d'imitation répétitive. Le nombre des instruments diminue lentement. L'intensité est principalement *pppp* ou *ppppp*, ce qui provoque une perception à la limite du seuil auditif (ici est le seuil liminal de perception sonore).

À la mesure 147, le son long des percussions fait la transition. À partir de la mesure 148, le violon I et le violon II pénètrent peu à peu dans la région aiguë sous la forme d'un vibrato très court, le violoncelle et l'alto jouent le son continu et glissant en harmonique artificielle.

À la mesure 152, les percussions jouent un son court discontinu sous trois formes différentes mais affaiblies. Le volume très faible, envoyé dans tous les points cardinaux, produit un effet global approximatif semblable à un écho.

À la mesure 156, le groupe compact des cordes est remplacé par les percussions aiguës (crotale, glockenspiel). La zone de la couleur sonore et la hauteur de son ont changé. Le son formé d'un mélange de tons, est concentré sur l'avant de la scène, il devient plus faible et plus serré. Dans le même temps, le son s'est déplacé en mouvement de bloc dans les haut-parleurs, pour rendre les frontières du son incertaines. Au début de la mesure 162, le son tenu alterne entre les bois et les instruments à cordes jusqu'à ce qu'il soit intégré.

À la mesure 171, la timbale est revenue dans le haut-parleur 2, pour former une bande sonore continue qui occupe une place plus grande place dans l'espace. Il est facile de reconnaître le début de la partition.

⁷⁷⁴ LIU, Yongtao, 刘永涛, YU, Fawen, 于法稳, « Théorie fractale et pensée philosophique ancienne chinoise, 分形论与中国古代哲学思想初探 », *Exploration de la nature*, n° 3, Chengdu, 1997, p 112-115.

⁷⁷⁵ DARBON, Nicolas, *Les musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006, 252 p.

Mais la différence, ce n'est pas d'adopter une mesure de crescendo très rapide, c'est de remplir tous les miroirs avec un mouvement à propagation lente. Le cor apparaît comme un mouvement de diffusion dans les miroirs des haut-parleurs 1, 2, 3, 6, 4, 5. Dans la mesure 180, les percussions se diffusent dans toutes les sources sonores et tous les points miroirs en continu.

Xu Yi déconstruit l'objet sonore dont les derniers éléments retournent progressivement au silence. Les roulements de timbales et les traits de trompette en notes rapides trouvent ici leurs dernières réminiscences. Ainsi, la trame des cordes en harmoniques de quarte n'est plus évoquée que par quelques rares notes au violon 1 qui se figent sur une longue tenue. La sonorité n'est qu'un murmure, l'accord est presque méconnaissable au violoncelle et à la contrebasse de la mesure 187 à la mesure 190. Tous ces éléments interviennent par alternance comme si la matière sonore se disloquait pour retourner au néant. De la mesure 191 à 199, la trompette passe à travers tous les haut-parleurs dans une zone très aiguë avec des motifs de note presque uniques. Enfin, tout le son s'estompe, la matière Yin apparaît dans les miroirs 7, 4, 5, 3, 6, 5, jusqu'à la fin.

La réapparition des éléments du thème, le son continu du yang et le son discontinu du yin, se distribuent dans les différentes parties et dans chaque haut-parleur. Dans la mesure 199, le son discontinu est déconstruit dans les haut-parleurs 7-4-5-3, comme pour synthétiser un motif thématique par différents instruments et différentes sources sonores. Cet arrangement fait songer à la *Klangfarbenmelodie*⁷⁷⁶ de Schoenberg.

* * *

Concentrer toute son énergie intellectuelle comme en une masse. Ne pas écouter par les oreilles, ni par le cœur, mais seulement par l'esprit. Intercepter la voie des sens, tenir pur le miroir du cœur ; ne laisser l'esprit s'occuper, dans le vide intérieur, que d'objets abstraits seulement. La vision du principe exige le vide. Se tenir vide, voilà l'abstinence du cœur. (Zhuang Tseu⁷⁷⁷)

⁷⁷⁶ La notion de *Klangfarbenmelodie* a été forgée par Arnold Schoenberg dans son livre *Traité d'harmonie*. Le terme *Klangfarbenmelodie* signifie littéralement « mélodie de timbre » en allemand. Cette technique musicale consiste à confier aux différents instruments des interventions très concises dans un kaléidoscope de timbres différents. Les instruments de l'orchestre n'ont pas de rôle mélodique à proprement parler, mais chacun contribue à l'élaboration d'une mélodie globale et générale.

⁷⁷⁷ ZHUANG, Tseu, *op. cit.*, https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvre_de_Tchoang-tzeu/Chapitre_4._Le_monde_des_hommes. Consulté le 21 juin 2021. Traduction de Léon Wieger.

Dans cette œuvre, Xu Yi a transformé le système de l'écriture et le son dynamique en une chose vivante. Mais le son meurt sans l'étalement du temps et de l'espace.

Grisey a conçu un tableau, et divisé le son en cinq modalités dans la musique spectrale, et Xu Yi a suivi ces cinq étapes dans *Le Plein du Vide*⁷⁷⁸ :

1. Le temps de l'envisageable maximal qui est comme le prélude d'une œuvre.
2. La prévisibilité modérée qui est comme l'accélération ou le ralentissement graduel.
3. La prévisibilité faible qui est un processus de transition entre le dynamisme et l'insoutenable.
4. Le mouvement du son statique, et la valeur du son imprévisible.
5. L'arrêt individuel du son ou du rythme, sans coupure de temps ou d'événement. C'est un état lisse, avec immobilité du rythme.

Cette pièce est une forme ordonnée de fusion entre le yin et le yang, qui passe par quatre périodes de transformation. Mais finalement, le développement devient désordonné dans le temps. Cependant, dans la partie électronique, il y a toujours une forme en canon pour présenter les structures centrales de chaque partie, qui évoquent le yin et le yang. Le canon implique en fait le sens de la « règle ». Et peu importe si la musique évolue vers une forme désordonnée, Xu Yi souhaite manifester ici qu'il existe toujours une règle qui ne change pas ; cette règle est le Tao du yin et du yang. L'apogée de chaque partie de cette pièce est évidente, mais entre les sections et les propositions, il est difficile de trouver une frontière claire ; la section précédente et la suivante se mêlent toujours ensemble. C'est bien l'esthétique poursuivie par Xu Yi, de montrer que le changement du développement, des événements et de la vie ne se différencient pas brusquement, cette différence ne peut être trouvée que dans l'avancement du temps.

5.2. La pensée taoïste dans *Qing*

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, et en particulier de *Qing*.

Plus de dix ans après *Le Plein du Vide*, la combinaison de l'esthétique et du langage musical a-t-elle changé dans *Qing* ? Cet article montre comment Xu Yi présente intelligemment la culture musicale traditionnelle chinoise dans cette pièce pour alto sonorisé créée en 2009, fruit d'une commande en provenance de Pro Helvetia. Bien que Xu Yi n'ait pas expliqué

⁷⁷⁸ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

l'intention originelle de sa création, on peut penser que cette œuvre est l'héritière de la proposition philosophique de *Le Plein du Vide*. Dans cette œuvre, 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 ».

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 de *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan* 溪山琴况⁷⁷⁹ écrit par Xu Shangying⁷⁸⁰ (1582-1622) de la dynastie Ming. Dans ce livre, sont exposés les phénomènes sonores de la musique de guqin, instrument à cordes ancien, l'état psychologique du jeu, la technique du jeu, les sous-tendus des philosophies 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.

Xu Shangying décrit la philosophie de la musique de *Qing* ainsi : celle-ci se fonde sur les principes de pureté, de tranquillité, de générosité et de 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 vite⁷⁸¹ ». 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

⁷⁷⁹ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de guqin de Xi Shan*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2013.

⁷⁸⁰ 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.

⁷⁸¹ XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.*, p. 39. NT. Voici 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.

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 dans sa pièce, elle utilise la conception artistique du jeu du guqin qu'elle transfère au violon alto.

ZHEN (sincérité, pureté)

L'œuvre intégrale dure 12'10'' son tempo est : ♩ = 48 ; elle est divisée en trois parties principales : (1) Zhen, (2) Hong, (3) Yuan, auxquelles s'ajoutent 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 :

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 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 possède 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 musique⁷⁸². (Xu Shangying⁷⁸³)

⁷⁸² XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.*

⁷⁸³ *Ibid.* p. 16. NT. Voici 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 ; 辩之在指, 审之在听, 此所谓以和感, 以和应也. 和也者, 众音之籁会, 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

La première section dure 3'20'', et commence avec le rythme rubato. Le thème est divisé en deux matériaux : le son couissant continu joué avec l'archet en harmonique artificielle, c'est le yang ; puis le son discontinu en pizzicato, c'est le yin⁷⁸⁴ (Ex. 58).



Ex. 58. *Qing* de Xu Yi, section 1. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

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.

Dans le développement, Xu Yi adopte la méthode de répétition des phrases, en les allongeant à chaque fois, jusqu'à être étendues à la structure maximale.

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, 而洋洋倘恍. 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.

⁷⁸⁴ 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.

Pour l'intensité du son, le son coulissant 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 coulissant. La coulisse entre les deux notes s'étendant à peu près dans 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.

Comme il s'agit d'un rubato, il n'y a pas de règle de temps fort, ainsi chaque position de temps fort est différente. 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 (Ex. 59).

The image shows a musical score for the Alto part, labeled 'Ex. 59'. It consists of three staves of music. The tempo is marked as quarter note = 48. The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, *mf*, and *f*. Articulations like *Gliss.*, *pizz.*, and *arco* are used throughout. The music features complex rhythmic patterns and glissandi, with some notes marked with '3' indicating triplets. The overall texture is dense and expressive, reflecting the 'Zhen' passage mentioned in the text.

Ex. 59. Passage « Zhen » dans *Qing* de Xu Yi. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

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 yin 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)

Le tempo de cette partie est : ♩ = 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 convient⁷⁸⁵.

Jing est une section de transition dont la durée est de 1'25''.

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[#]*⁷⁸⁶ ; 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.

⁷⁸⁵ XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.*, p. 31. NT. Voici 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。

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。如薰妙香者，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。

⁷⁸⁶ Xu Yi a souligné que nous avons utilisé « les notes » pour exprimer la hauteur de *Sol[#]* et *Fa[#]*, ce qui est inexact. Ce qu'elle veut exprimer, c'est un état sonore, car elle a marqué M (le son multiphonique). L'état de couleur de ces deux sons doit ressembler au jade chinois, et la texture du jade est claire et un peu floue. Donc, le son multiphonique ne peut pas être une note avec une hauteur totalement claire.

Xu Yi a également expliqué que pour atteindre cet état sonore multiphonique, elle a des exigences très élevées d'interprétation auprès des musiciens, mais elle n'obtient pas toujours l'effet souhaité. Xu Yi a également souligné que sa technique pour créer le son multiphonique à cordes était plus avant-gardiste et les couleurs qu'elle utilise sont antérieures à de nombreux autres compositeurs.

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 (Ex. 60).

Ex. 60. Passage « Jing » dans *Qing* de Xu Yi. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

HONG (générosité, magnanimité)

Le tempo de « Hong » est beaucoup plus rapide : ♩ = 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 son vigoureux et énergique, typique du caractère magnanime. Les doigts doivent avoir une technique calme et maîtrisée⁷⁸⁷.

⁷⁸⁷ XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.*, p. 143. NT. Voici 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, 而猱、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。

Voyons comment Xu Yi figure les caractéristiques de la magnanimité. La sonorité de cette section (Ex. 61) 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

The musical score is presented in two systems. The first system contains Proposition A, starting with a tempo marking of 120 and a dynamic of *f*. It features a four-note chord and a repeated note. The second system contains Proposition B, marked with *ff*, and Proposition C, which includes glissando techniques and a wavy line graphic. Dynamics range from *mf* to *sf*.

Ex. 61. Passage « Hong » dans *Qing* de Xu Yi. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Cette section se décline en trois propositions :

Proposition A

Cette proposition 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[#]*, *Ré[#]*, *Do[#]*. La note basse *Do* est toujours répétée dans la progression. Les trois autres notes *Sol[#]*, *Ré[#]*, *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 yang⁷⁸⁸.

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 yin 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

⁷⁸⁸ 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.

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 forment 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.

La vitesse de la musique reprend le mouvement primitif (*a tempo*). Puis la $\downarrow = 60$.

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 élargie⁷⁸⁹.

Transition 2 – JING (tranquillité, sérénité)

Le tempo revient à : $\downarrow = 60$; de nouveau, c'est une courte section Jing, 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 (Ex. 62).

⁷⁸⁹ Cf. XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.*

2. Jing

Ex. 62. Passage « Jing », 2^e transition, dans *Qing* de Xu Yi. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions 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 Re^\sharp , 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^\sharp ; il tient les deux notes pendant un certain temps, puis la note Re^\sharp 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.

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.

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 (Fig. 37), 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-entendus⁷⁹⁰.

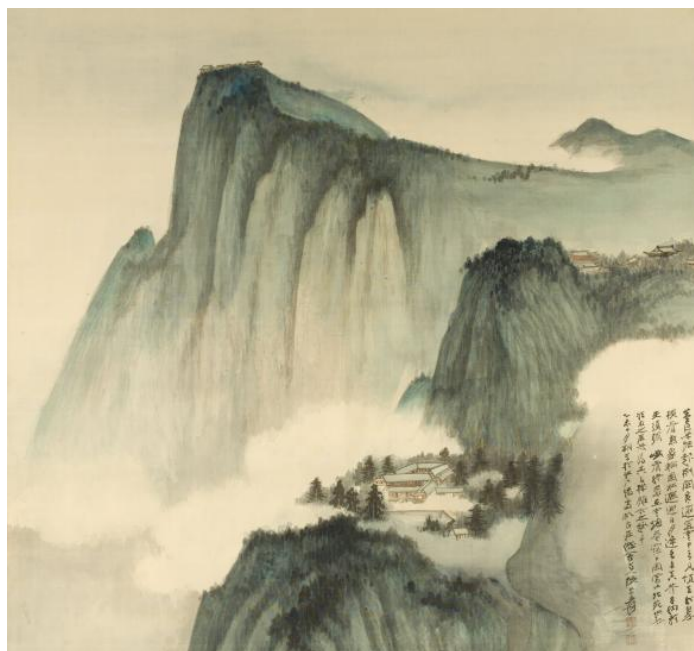


Fig. 37. *Mont Emei*, par Zhang Daqian, encre sur soie, Tokyo, 1955. Musée Cernuschi, Musée des arts de l'Aise, Paris.

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-entendus⁷⁹¹.

Que fait Xu Yi de la profondeur ?

De 9'05'' à 9'27'', le tempo est : ♩ = 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. L'intensité de cette partie est faible, oscillant entre *pp* et *mp*.

⁷⁹⁰ XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.*, p. 48. NT. Voici 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.

⁷⁹¹ XU, Shangying, 徐上瀛, *op. cit.* NT. Voici 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.

De 9'28'' à 10'53'', il y a huit changements de tempo entre le moment où la $\text{♩} = 72$, où la sonorité garde un état d'harmonique artificielle, et celui où la $\text{♩} = 138$, 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 jeu : 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 $\text{♩} = 96$. La compositrice utilise deux matériaux : l'harmonique artificielle en glissando et le son répété (Ex. 63).

The musical score for Ex. 63, 'Passage < Yuan >', is presented in a single system with multiple staves. It begins with the instruction 'con sord. (vordina di plombo)'. The score is divided into several measures, some of which are numbered 1 through 7. The notation includes various musical techniques such as triplets, quintuplets, and glissandos. Dynamics range from *pp* to *mf*. Specific markings include 'yang' and 'yin' in red, and 'arco' and 'pizz.' in black. The tempo changes are indicated by $\text{♩} = 72$ and $\text{♩} = 138$. The score concludes with a final measure marked *mp*.

Ex. 63. Passage « Yuan », dans *Qing* de Xu Yi. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions 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. 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.

À 11'48'', alors que la $\downarrow = 72$, 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 voir qu'il y a deux types de matériaux qui deviennent les gènes dans chaque proposition (Ex. 63 ; 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 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 fait une extension. La sixième phrase est similaire au reflet de la cinquième phrase, et ensuite elle produit une extension. Cependant les techniques comme la transposition et la réflexion 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 repérée 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 les entretiens de l'auteur avec Xu Yi, la compositrice a souvent mentionné que sa musique est vivante, et que Gérard Grisey utilisait lui-même le concept de la « division cellulaire » pour décrire la musique.

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. La compositrice transpose 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.

Le poème de Xu Shangying qu'utilise Xu Yi pour *Qing*, résume assez bien les aspects poétiques et taoïstes contenus dans cette œuvre :

Pour explorer le Qing de la musique, le plus tabou c'est de se précipiter pour finir la musique, et juste pour que les oreilles entendent le son, mais nous ne savons pas où est la conception artistique de la musique, c'est en fait un échec. Si nous voulons jouer l'air de Qing, nous devons cultiver un esprit paisible, calme, magnifique et élevé, puis le jouer calmement et avec tact selon la respiration de la musique : si nous respirons lentement, les performances vont ralentir. S'il devait être serré dans l'attente, venons vite à sa rencontre. Par conséquent, il y a des différences de rythme et de vitesse, et il y a aussi des différences de vitesse du glissando ; les chapitres et les phrases doivent être distincts, et le ton doit être clair. Chaque jeu doit être juste, de manière à exprimer l'intérêt élégant de l'ensemble de la pièce musicale. Essayer d'écouter une telle musique, c'est comme regarder la lune au bord d'un lac tranquille, c'est comme entendre les vagues résonner dans une vallée. À partir de là, nous savons qu'il y a une telle conception artistique de Qing sur les cordes. Faites en sorte que les gens se sentent détendus et à l'aise physiquement et mentalement⁷⁹².

5.3. La pensée taoïste dans *Joie du Ciel*

Joie du Ciel pour 5 voix de femme *a cappella* est créée en 2013. Il s'agit donc d'une œuvre vocale. Xu Yi classe ses œuvres par étape de dix ans depuis 1982. Mais depuis 20 ans, ou plus exactement depuis *le Plein du Vide*, l'héritage taoïste est toujours présent dans son esthétique musicale. Nous pouvons découvrir ici comment elle a aussi appliqué le taoïsme et la poésie à une œuvre vocale.

Celle-ci est basée sur le poème de Zhuang Tseu « Voie du ciel⁷⁹³ ». Zhuang Tseu est un penseur, philosophe, écrivain et figure représentative du taoïsme au milieu de la période pré-

⁷⁹² XU, Shangying, *op. cit.*, p. 39. NT. Voici le texte original : 究夫曲调之清, 则最忌连连弹去, 亟亟求完, 但欲热闹娱耳, 不知意趣何在 ; 斯则流于浊矣。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。是以节奏有迟速之辨, 吟猱有缓急之别, 章句必欲分明, 声调愈欲疏越, 皆是一度一候, 以全其终曲之雅趣。试一听之, 则澄然秋潭, 皎然寒月, 澹然山涛, 幽然谷应 ; 始知弦上有此一种情况, 真令人心骨俱冷, 体气欲仙矣。

⁷⁹³ La version française du poème *Voie du Ciel* est enregistrée dans la partition. XU, Yi, *Joie du Ciel*, Henry Lemoine, 2012.

Qin. Le poème met l'accent sur le contraste entre statique et dynamique, comparant ces deux états à des choses naturelles telles que le yin et le yang, la vie et la mort, la terre et le ciel. Xu Yi complète la structure unifiée de ce travail à travers l'arrangement de contraste entre les états sonores statiques et dynamiques. Mais l'œuvre s'intitule bien *Joie du Ciel*.

Voici le poème en chinois et la traduction française, ainsi que la structure et les scansions :

天乐

Zhi / tian le zhe,

Celui qui connaît la joie du ciel

Qi sheng ye / tian xing, Qi si ye / wu hua.

Sa vie est l'action du ciel, sa mort n'est qu'une métamorphose.

Jing er / yu Yin / tong de, dong er / yu Yang / tong bo.

Son repos s'identifie à l'obscurité, son mouvement à la lumière.

Il ne subit ni la colère du ciel, ni la critique des hommes, ni l'entrave des choses, ni le reproche des morts. (Phrase du poème original enlevée par Xu Yi)

Qi dong ye / tian, qi jing ye / di, yi xin / ding er / wang tian di ;

Son mouvement, c'est le ciel ; son repos, c'est la terre ; son esprit s'absorbant dans l'un, il devient roi de l'univers.

Qi hun / bu chong, qi hun / bu pi, yi xin / ding er / wan wu fu ;

Nul esprit malfaisant ne vit en lui ; son âme est toujours en alerte. Il soumet tous les êtres ;

Yan yi / xu jing / tui yu / tian di, tong yu / wan wu, ci zhi wei / tian le.

C'est-à-dire qu'ayant trouvé le vide et la quiétude, il les étend à l'univers et les communique à tous les êtres, c'est cela qu'on appelle la joie du ciel.

Il y a quatre phrases dans ce poème, et chaque phrase devient un paragraphe. À l'intérieur de chaque phrase, il y a deux petites phrases parallèles. Dans chacune de ces phrases, il y a des scansions, ce que l'on ne peut observer que dans la langue chinoise.

● (1^{re} phrase) ♩ = 60

De mesure 1 à 2, c'est le sujet. Les notes des cinq parties sont : *Do, Mi, Sol, Sol #, Ré #*. Ces cinq notes contiennent les caractéristiques de quinte de la musique traditionnelle chinoise en harmonie, mais il y a deux intervalles de quinte où il y a une petite différence dans l'intervalle de seconde majeure. C'est une caractéristique de combinaison d'harmonie très courante dans la musique à cordes chinoise moderne.

La compositrice choisit les premières paroles *Tian le* qui signifient *Joie du ciel*, et qui correspondent au sens du titre, et les hauts et les bas de la mélodie sont basés sur la prononciation de *tian le* en mandarin. Il faut noter ici que les poèmes de Zhuangzi ont été écrits il y a plus de 2000 ans, et dans l'évolution de la langue chinoise sur 2000 ans, la prononciation de nombreux caractères a disparu en mandarin, mais la prononciation de certains rythmes chinois anciens subsiste encore dans de nombreux dialectes, par exemple, dans le cantonais, le dialecte Wuyue (région de Xu Yi). La mélodie des paroles de l'œuvre de Xu Yi est créée conformément aux habitudes de prononciation du mandarin. Nous diviserons les rimes de la poésie chinoise ancienne, en deux catégories selon le changement de ton :

« Ping ze » est la classification tonale des caractères utilisés dans la poésie chinoise. « Ping » signifie droit ou plat et « Ze » signifie rebondissement. C'est la pensée unifiée du yin et du yang dans la phonologie de la poésie. Comme le son plat n'a pas de changement de hauteur, il est donc plus long, tandis que les autres sons montent ou descendent, et donc sont plus courts, ils forment donc deux types principaux (le son entrant peut également monter ou descendre légèrement). Si ces deux types de tons sont entrelacés dans les poèmes, alors les tons peuvent être diversifiés et non monotones. Bien qu'il y ait de nombreux détails, le Ping ze est toujours un facteur important pour l'harmonie sonore.

Comment Ping ze est-il entrelacé dans les poèmes ? Bien qu'il existe de nombreux règlements détaillés et de nombreuses circonstances particulières dans ces règlements, nous pouvons le résumer quand même en deux phrases :

- (1) Ping ze est alternatif dans une phrase ;
- (2) Ping ze est l'opposé dans la phrase parallèle.

Dans la prosodie de la lecture de la poésie, il y a des tons et des longueurs de rythme. Le chinois moderne retient généralement quatre tons, à savoir⁷⁹⁴ :

⁷⁹⁴ Dans cette thèse, la classification des tons du mandarin est une méthode courante. Afin de permettre aux lecteurs de mieux comprendre les lois des tons du chinois, cette méthode de classification est donc adoptée. Mais il faut bien préciser que la méthode de classement dans cette thèse n'est pas très rigoureuse. Parce qu'en chinois moderne, certains caractères chinois appartiennent au premier ton, qui tombent naturellement dans les tons Ping ; cependant,

Les tons Ping :

- le premier ton (yin ping) est un ton long fixe et continu, sans changement de hauteur ; la hauteur de lecture est longue, mais ne monte ni ne diminue.

- le second ton (yang ping) est un glissando de bas en haut, avec une tendance à la hausse en termes de caractéristiques de mélodie, avec une prononciation basse et longue.

Les tons Ze :

- le troisième ton va de haut en bas, glisse ensuite de bas en haut. Sa mélodie se caractérise d'abord par une baisse puis une montée, et la prononciation est montante et courte.

- le quatrième ton va de haut en bas, et sa mélodie est caractérisée par une forme descendante, avec une prononciation descendante et courte.

Par conséquent, *Tian* est le premier ton en mandarin, c'est un ton long continu sans changement de hauteur. *Le* est le quatrième ton en mandarin. Ce ton se caractérise par une transition du ton aigu au ton grave, un ton descendant court sans noyau fixe. L'intensité de *Tian* passe par *f-pp-mp-pp-mp*, et atteint finalement la force *f* sur *Le*.

Tian Le est le thème de la poésie. Le contenu de ce thème contient l'idée philosophique de l'unité du yin et du yang. Cependant, nous voyons que l'arrangement de Xu Yi est ici basé sur les caractéristiques de prononciation des deux mots *Tian Le*, et il y a un contraste entre la hauteur et la valeur du temps. À l'intérieur du yin et du yang, nous pouvons encore distinguer clairement le yin et le yang. Du point de vue de la phonologie, *Tian* est yang et *Le* est yin (Ex. 64).

Ex. 64. Xu Yi, *Joie du Ciel*, mes. 1-3, 2012. Reproduction avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

la situation actuelle est qu'ils appartiennent aux tons Ze du chinois ancien, comme chu 出, sha 杀, jia 家, zhi 织 et ainsi de suite. Ainsi, lorsque nous analysons et créons de la poésie, nous devons adopter les règles des anciens tons chinois.

Mes. 3 : il s'agit d'une longue période de repos, combinée au son des première et deuxième mesure, il y a aussi un contraste entre le son et le silence.

De mesure 4 à 10, le matériel sonore est divisé en deux parties :

Le yang : *Tian* apparaît à nouveau sous la forme d'un long ton avec une hauteur fixe. En termes d'intensité sonore, *Tian* change sa prononciation à travers la forme de la bouche à l'intérieur d'une seule échelle. *T-i-an*, la forme de la bouche se dilate progressivement, de sorte que l'intensité sonore atteint également le maximum dans les deux lettres *a n*, par *p-mf*, cette technique mélodique qui amplifie la prononciation d'un seul caractère chinois est très courante dans les drames chinois traditionnels.

Le yin : de mesure 7 à 10, la compositrice met le signe « chuchoter » pour chanter les paroles *zhi tian le zhe / qi sheng ye tian xing / qi si ye wu hua*. Cela signifie qu'il n'y a pas de hauteur dans le chant en premier, en termes d'intensité de volume. Généralement faible, la compositrice note la force *mp* et il n'y a pas de changement fort ou faible dans la phrase. Les notes intermittentes continues ont une forme similaire aux symboles du yin. Par conséquent, le ton long de *Tian* et le chuchotement forment un contraste entre le yang et le yin. En même temps, par rapport à la hauteur non fixe de la partie chantée, l'harmonie de la partie d'accompagnement *Do, Mi, Sol, Sol #, Ré #* peut être clairement identifiée (Ex. 65).

The image shows a musical score for five staves, labeled 1.1, 1.2, 2.1, 2.2, and A. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Chinese characters and pinyin: *zhi tian le zhe / qi sheng ye tian xing / qi si ye wu hua*. The score includes dynamic markings like *mp* and articulation marks like *3* and *7*. The first staff (1.1) has a circled '7' at the beginning and a circled '3' above the first three notes. The second staff (1.2) has a circled '7' above the first note. The third staff (2.1) has a circled '7' above the first note. The fourth staff (2.2) has a circled '7' above the first note. The fifth staff (A) has a circled '7' above the first note. The lyrics are: *zhi tian le zhe zhi tian le zhe zhi tian le zhe qi sheng ye tian xing qi si ye wu hua*.

Ex. 65. Xu Yi, *Joie du ciel*, mes. 7-9, 2012. Reproduction avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Cette longue phrase est divisée en trois petites phrases. Du point de vue de la signification syntaxique, *zhi tian le zhe* est un résumé général. Selon la métrique, *zhi tian le zhe* peut être divisé en *zhi / tian le zhe*. La première syllabe est la plus longue. Les trois dernières syllabes

sont égales, ou les trois premières syllabes de *zhi tian le / zhe* sont égales, et la dernière syllabe est la plus longue. Ces deux divisions n'affectent pas la compréhension du sens de la phrase.

Qi sheng ye tian xing et *qi si ye wu hua* sont deux petites phrases du parallélisme dans cette longue phrase. Elles devraient être les mêmes en termes de structure grammaticale, de nombre de mots et de division des syllabes.

On voit donc que dans les cinq voix de Xu Yi, le rythme de *zhi tian le zhe* comporte deux divisions : les rythmes de *qi sheng ye tian xing* et de *qi si ye wu hua* sont toujours les mêmes. La prononciation des caractères chinois *xing* et *hua* à la fin des deux phrases est légèrement plus longue que celle des autres caractères chinois, car à la fin de chaque phrase de la récitation du poème, la prononciation doit être légèrement plus longue.

● (2) ♩ = 48.

De mesure 11 à mesure 29, ce sont encore deux phrases parallèles dans une grande phrase, chaque phrase contenant six mots. Et l'harmonie change : premièrement, les deux voix de S.2 et M-S.1⁷⁹⁵ chantent *jing er yu Yin tong de* en même temps, et la structure d'intervalle des deux voix est une seconde majeure. Puis dans mes. 14-15, les voix A et S.1 chantent respectivement bouche fermée. La structure d'intervalle des deux parties est une septième mineure et l'intensité sonore devient *pp-p-pp*.

● (3) ♩ = 60.

Dans la mesure 17, les parties M-S.1 et M-S.2 chantent en même temps le son continu de *Dong*. La structure d'intervalle entre les deux voix est la quarte augmentée et l'intensité du son passe à *mp-pp-mp-pp*. L'entrée de ces cinq parties à des périodes différentes forme une structure canonique qui se répond avec des sons longs continus. Enfin, un nouvel accord se forme à la mesure 19 : *Sol, Do, Fa #, Do # Fa*.

Xu Yi divise le *jing er yu Yin tong de* en trois mesures selon la scansion de la poésie à six mots. Chaque mesure contient deux syllabes. Dans chaque mesure, les deux caractères sont différents en termes de durée (Ex. 66). Habituellement, les règles des poèmes métriques à six caractères sont fondamentalement les mêmes que celles des poèmes à cinq ou sept caractères. La caractéristique principale des poèmes à six caractères est que chaque phrase a six caractères, et généralement tous les deux caractères sont un battement et chaque phrase compte trois temps

⁷⁹⁵ A.= Alto ; M-S.1= Mezzo-Soprano 1 ; M-S.2= Mezzo-Soprano 2 ; S.1= Soprano 1 ; S.2= Soprano 2.

(mais il existe également des variantes de trois caractères pour un battement et donc deux battements par phrase⁷⁹⁶).



Ex. 66. Xu Yi, *Joie du Ciel*, mes. 11-13, 2012. Reproduction avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Il y a une pause entre les deux petites phrases parallèles, mais aussi des pauses dans chaque petite phrase, en raison de l'existence des scansion. Ce genre de pause ne signifie pas un état de stagnation de la pensée, c'est plutôt un moment d'évasion propice à l'imagination. À ce moment, le son semble arrêté, mais le sens est continu. Le récitant et le public erreront dans cette réflexion arbitraire et imaginative du temps et de l'espace en même temps. Bien que la poésie soit courte, la capacité de l'information verbale est grandement augmentée. C'est l'aspect le plus subtil de l'interaction entre la réalité et l'imagination.

À partir de la mesure 20, les cinq voix sont combinées selon différents rythmes et valeurs de temps : quintuplet, puis quatre doubles croches, puis triolet, puis deux dans un temps et une seule noire, mais c'est la répétition d'un seul ton. L'intensité de chaque voix passe de *p* à *mp*, puis augmente progressivement. Dans la mesure 25, la compositrice marque l'accélération. Cette série de notes ponctiformes n'a pas de changement de hauteur, mais la disposition de la micro-polyphonie de la compositrice affaiblit les points de temps forts entre chaque voix, ce qui rend le son statique à l'audition. La méthode de Xu Yi pour accélérer la performance est de comprimer le temps unitaire. Sans changer la position du chanteur, elle modifie la rapidité du son pour que l'on puisse percevoir légèrement le déplacement du son (Ex. 67).

⁷⁹⁶ LV, Zhenyu, 吕珍玉, « Sur le poème à six caractères, 论六言诗 », *Journal chinois de Donghai*, https://chinese.thu.edu.tw/upload/newspaper_upload/9/9-8.pdf. Consulté le 20 mars 2020.

Ex. 67. Xu Yi, *Joie du ciel*, mes. 23-25, 2012. Reproduction avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Ce crescendo et l'accélération sont similaires à l'effet Doppler. Lorsqu'un train approche, le son de la sirène devient plus aigu, mais l'intensité du son devient plus forte, et lorsque le train s'éloigne, le son de la sirène devient plus grave, mais l'intensité sonore devient plus faible. En raison du mouvement relatif entre la source de la vibration et l'auditeur, la fréquence du son entendu par l'auditeur est différente de la fréquence de la source de vibration. Dans un système de coordonnées où la source sonore et l'observateur sont stationnaires, le temps est comprimé, et la fréquence du son correspondant augmente, et la longueur d'onde diminue. Lorsque vous reculez, la longueur d'onde du temps augmente et la fréquence par unité de temps diminue. Par conséquent, dans le cas d'une source fixe, le changement temporel du son peut produire des changements perceptifs de position spatiale.

Dans la mesure 26, la musique entre encore dans la tonalité longue continue de *dong* et l'intensité sonore change de *f-ff*. Dans la mesure 27, la hauteur de l'accord est changée en *Sol[#], Ré, La, Do[#], Fa[#]*. Dans la mesure 28, la musique montre *dong er yu yang tong bo* en manière de parler sans hauteur fixe. Xu Yi donne une indication approximative de la relation de hauteur de la prononciation de tous les caractères chinois en utilisant le glissando. Le rythme du dernier caractère est plus long que celui des autres caractères chinois. Cette phrase est une phrase parallèle avec *Jing er yu yin tong de* dans la mesure 11, ce qui signifie que la structure syntaxique des deux phrases est cohérente. Mais dans ces deux phrases parallèles, Xu Yi fait délibérément une distinction contrastée entre le temps et la hauteur. En « statique », il y a un changement de hauteur fixe qui reflète le yang, mais en mouvement (*dong*) il y a un yin sans hauteur fixe. L'arrangement

de Xu Yi veut montrer que la signification chinoise de *dong* (mouvement) peut également être arrangée en musique, pour réaliser une conversion mutuelle entre le yin et le yang. Ceci pour faire percevoir une sensation statique sur le mouvement de *dong*.

De mesure 30 à 43, il y a deux phrases parallèles, *qi dong ye tian* et *qi jing ye dian*. La structure syntaxique est toujours la même. Xu Yi a divisé les deux parties selon le sens des deux phrases :

Le yang : de mesure 30 à 39, *qi dong ye tian*, l'harmonie passe de (*Do[#], Sol, Si, Mi, Fa[#]*) à (*Ré Sol, Si, Mi, Fa[#]*) à (*Do[#], Fa[#], La, Ré, Mi*) à (*La[#], Fa, Sol[#], Do, Sol*). Xu Yi arrange deux formes sonores sur le caractère du *dong*, la première est une longue tonalité continue, accompagnée de changements d'intensité sonore, l'autre est la répétition homophonique rapide. En termes de changements temporels, elle va de lent à rapide à lent, de *p-mp-pp*. Cet effet de changement de vitesse est exactement le même que l'effet Doppler homophonique précédent des mesures 20 à 25. Tous les sons réalisent l'effet de mouvement spatial acoustique sans changer la position de la source sonore. Mesure 39 : ton long continu de *tian*, l'intensité du son passe à *mf-pp-mf-p-pp*.

Le yin : de mesure 40 à 43, pendant près de 66 secondes, la musique présente un état statique. MS.1 utilise d'abord le bol chantant tibétain (en tournant autour) pour jouer *Sol*. A la mesure 41, la partie S.2 joue *Sol[#]*. Dans la musique bouddhiste, le son du bol tibétain peut exprimer une sensation de calme, et il est généralement utilisé dans le recueillement⁷⁹⁷. Lors de l'exécution du bol, il n'y a pas de changement de vitesse ni d'intensité du son, ce qui montre un état de son statique. En outre, afin d'incarner les caractéristiques statiques, Xu Yi a arrangé la prononciation des quatre caractères chinois *qi jing ye di* dans les quatre voix de S.2, S.1, M-S.2 et A. respectivement. Le volume de ces quatre caractères chinois étant très petit, cela crée une sensation de calme.

Mesure 44 : *yi xin ding er wang tian*, la partie MS.2 chante *yi* avec la hauteur fixe continue de *Sol[#]* ; la partie MS.1 chante *xin* en note *La* ; la partie S.2 chante *ding* en note *Ré* ; la partie A chante *er wang* en note *Re[#]* ; S. 1 chante le *tian* en note *Fa*. Ces cinq voix ont des changements d'intensité sonore. En même temps, en raison des différentes hauteurs et de la prononciation des caractères chinois, le timbre de chaque voix est différent, mais en même temps il forme un son unifié.

À l'origine, les cinq caractères chinois formaient le sens complet de la phrase par le changement de hauteur dans la séquence temporelle. Xu Yi brise délibérément la ligne de la mélodie temporelle. Xu Yi arrange les six caractères chinois de cette phrase en cinq parties de

⁷⁹⁷ DU, Qingqing, 杜青青, ZHANG, Tingting, 张婷婷, « Une étude comparative interculturelle de la thérapie chamanique traditionnelle et de la musicothérapie moderne, 传统萨满治疗与现代音乐治疗之跨文化比较研究 », *Musique Populaire*, n° 5, Pékin, 2021, p. 72-76.

voix. La formation d'une mélodie de timbre vertical nous rappelle les techniques couramment utilisées en musique par Schoenberg, Ligeti et d'autres.

Schoenberg a non seulement abandonné la tonalité dans sa création, mais a également évité consciemment la répétition de matériaux musicaux dans le processus de la musique, abandonnant ainsi certaines tonalités caractéristiques par la répétition de matériaux dans la musique traditionnelle. Les combinaisons de rythmes sont faciles à identifier, de manière à obtenir la signification du thème⁷⁹⁸. Xu Yi fait ici la même chose. Dans la catégorie de la hauteur tonale, la connexion logique entre les tons ne dépend non seulement plus de leur relation tonale-harmonique mutuelle, mais également plus de la relation d'écho et de contraste entre les thèmes. Elle est basée sur une séquence qui contrôle strictement à la fois la structure verticale et horizontale de la hauteur. Cela rend évanescence la mélodie dans le champ de la hauteur, et elle devient presque indiscernable. Dans le même temps, elle souligne l'importance du timbre. C'est en fait un autre exemple de l'héritage du concept de *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg, déjà noté dans l'analyse de *Le Plein du Vide*. Xu Yi et Schoenberg pensaient que le timbre était aussi une dimension de hauteur ou une catégorie⁷⁹⁹.

De mesure 49 à 53, cinq voix chantent la longue note continue de *tian* et l'accord est *Do Ré# Sol# La# Fa#*. Dans la mesure 54, le chuchoté chantant sans hauteur est introduit. Les deux parties S.2 et A forment un canon avec *qi po bu chong qi hun bu pi* comme son global, et les deux parties MS.2 et S.1 forment un canon avec *qi dong ye tian qi jing ye di*. Xu Yi spécifiquement marque des rythmes libres et différents. Cela montre que Xu Yi a arrangé une forme d'improvisation, et le contenu de cette improvisation a été limité au cadre prédéfini, qui est une sorte d'incertitude contrôlée. La mesure 56 est un chant de 20 secondes, et Xu Yi a marqué l'accélération. Dans la mesure 57, Xu Yi a de nouveau utilisé la manière de *Klangfarbenmelodie* pour diffuser une mélodie complète en cinq parties. Il s'agit d'une phrase de sept caractères, dans la métrique de la poésie chinoise. Sept caractères sont généralement divisés en étapes de structure 2/2/3, qui peuvent être légèrement étendues sur le dernier

⁷⁹⁸ YANG, Liqing, 杨立青, « Introduction aux techniques d'harmonie de la musique au XXe siècle, 20 世纪音乐的和声技法序论 », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2004, p. 20-30.

⁷⁹⁹ Cette affirmation est une opinion subjective personnelle. Sur la base de l'analyse et de la comparaison de la musique de Xu Yi et de la signification de « *Klangfarbenmelodie* », nous pensons finalement que Xu Yi a hérité de cette vision de Schoenberg. Une fois que Xu Yi a attribué différents mots dans une phrase à cinq parties différentes, il y a des changements de timbre entre eux, mais logiquement, ils peuvent former une phrase complète. Cette technique de « *Klangfarbenmelodie* » est utilisée dans la musique vocale, et sa signification peut être mieux comprise à travers les paroles. Le mot « *Klangfarbenmelodie* » est mentionné dans le livre *Traité d'harmonie* de Schoenberg, mais l'explication n'est pas claire en raison du manque d'espace. La signification de « *Klangfarbenmelodie* » a toujours été controversée. in CRAMER, Alfred, « Schoenberg's Klangfarbenmelodie : A Principle of Early Atonal Harmony », *Music Theory Spectrum*, vol. 24, n° 1, 2002, p. 4. Nous trouvons certaines des propres opinions de Schoenberg dans sa lettre. Nous pouvons donc être sûr d'au moins deux points sur « *Klangfarbenmelodie* ». Les différentes notes doivent être attribuées à différents instruments de musique, et ces matériaux sonores doivent former une structure, ce qui est logique. De ces deux points, Xu Yi a hérité du concept musical de Schoenberg.

caractère. Bien que la compositrice ne mette pas de hauteur fixe, elle utilise le glissando pour marquer la direction et le changement général de hauteur (Ex. 68).

Ex. 68. Xu Yi, *Joie du Ciel*, mes. 57-59, 2012. Reproduction avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

À la mes. 60, les cinq parties de voix sont composées de *Dol[#]*, *Mi*, *Sol*, *Sol[#]*, *Re[#]*, qui durent 30 secondes, la vélocité est réduite de *f* à *pp* et la vitesse est *ritardando*.

● (4) ♩ = 54

Dans la mesure 62, la partie S.1 commence à jouer de la même manière que la note *Re[#]* en tournant au bord du bol pour introduire la dernière partie. Xu Yi assigne les quatre mots d'une phrase à quatre voix pour former une longue harmonie continue *Mi*, *Sol*, *Dol[#]*, *Re[#]*, *Sol[#]*, et synchronisée dans la mes. 68. La prononciation de *tui* se fait de fort à faible, Xu Yi incarne à nouveau la technique d'amplification du processus de prononciation pour obtenir des tons différents. Des mesures 69 à 74, chaque caractère chinois a un accord, *yu* (*Fa*, *Sol*, *Re[#]*, *Re[#]*, *Fa[#]*), *tian* (*Do*, *Sol*, *La[#]*, *Ré*, *La*), *tong* (*Do*). De mes. 77 à 81, les trois mots *ci zhi wei* apparaissent dans les trois voix A, M-S.2, M-S.1 en séquence, puis synchronisent le rythme sur les deux mots *tian le*. De là, la musique entre dans le thème retour.

Des mesures 82 à 87, la compositrice arrange deux matériaux différents pour le yin et le yang. La musique entre à nouveau dans les paroles non fixes qui sont chantées avec la

continuation des cinq parties vocales précédentes. Du point de vue de la forme d'exécution, la partie chantée est la manière chuchotée du chant à hauteur libre, la partie jouée au bol est un ton fixe, une note longue rythmiquement soutenue par rapport aux notes courtes continues chantées. La représentation de ces deux sections dure environ 1 minute et 50 secondes. Xu Yi donne ici deux instructions de performance importantes (Ex. 69) : chuchoter avec des rythmes libres et différents ; commencer à quitter la scène petit à petit en *tutti*.

The musical score consists of five staves. The top staff (S.1) is for Soprano 1, with lyrics 'tong yu wan wu yi xing ding er tian di'. The second staff (S.2) is for Soprano 2, with lyrics 'qi si ye wu hua zhi tian le zhe'. The third staff (M-S.1) is for Mezzo-Soprano 1, with lyrics 'zhi tian le zhe qi sheng ye tian xing'. The fourth staff (M-S.2) is for Mezzo-Soprano 2, with lyrics 'jing er yu yin tong de dong er yu yang tong bo'. The fifth staff (A) is for the Percussion (A), with lyrics 'yan yi yu jing tui yu tian di'. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and performance instructions like '(chuchoter)'. A 20-second time signature is indicated at the top right.

Ex. 69. Xu Yi, *Joie du Ciel*, mes. 85-86, 2012. Reproduction avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.

Le signal de ces deux instructions aux interprètes est en premier de porter une attention particulière aux changements temporels de la structure acoustique dans une même voix, ce qui apporte des perceptions différentes, et en second de briser l'ordre chronologique du récit musical avec la structure spatiale, et l'utilisation de la polyphonie. En raison des changements temporels, le sens de l'orientation spatiale est flou, et en même temps, la position spatiale de la source sonore se déplace.

Dans chaque partie, différents rythmes peuvent être utilisés pour se répéter à l'infini, ce qui fait que le son composé de la même phrase augmente ou raccourcit le temps et produit différents effets de perception sonore. Il s'agit d'un arrangement structurel similaire à la performance impromptue de la fin de *Qing*. Cette fin ouverte crée des possibilités illimitées pour le contenu de la narration musicale.

La compositrice a arrangé cinq phrases différentes pour cinq voix. Selon l'ordre d'entrée : d'abord la voix MS.1 chuchote *zhi tian le zhe qi sheng ye tian xing*, puis la voix MS.2 chuchote *jing er yu yin tong de dong er yu yang tong bo*, la voix A chuchote *yan yi yu jing tui yu tian di*, S.2 chuchote *qi si ye wu hua zhi tian le zhe*, et enfin S.1 chuchote *tong yu wan wu yi xing ding er tian di*. Ce type d'arrangement temporel rompt complètement la séquence narrative originale du poème, et cause un effet vague.

La séquence de sortie des parties vocales est également conforme aux caractéristiques de l'effet Doppler. Lorsque le son est sur le point de se terminer, la partie aiguë quitte le champ en premier et la partie grave quittera le champ en dernier.

En musique, le mouvement régulier de la longueur et de la force de la hauteur forme un rythme, les hauts et les bas de la hauteur forment une mélodie et le mode organise les phrases dispersées en un tout organique. Les principes et méthodes de base qui forment la beauté de la poésie et de la musique sont également très similaires, avec seulement des différences d'individualité.

Les voix dans n'importe quelle langue nationale ont des changements d'intensité, de longueur et de hauteur. Pour utiliser ces éléments et former une métrique, deux conditions doivent être remplies : premièrement, il doit y avoir un contraste suffisant, deuxièmement, il doit être efficacement contrôlé. Aucun d'eux n'est superflu⁸⁰⁰.

Dans cette œuvre de Xu Yi, les caractéristiques de la poésie chinoise se reflètent à plusieurs reprises dans les matériaux sonores à l'intérieur des scansion, tels que *tian le*, *jing er*, *yu yin*, *tong de*, *yi xin*, *wan wu* et *tian di*. Par exemple, dans la comparaison de la valeur de hauteur et du temps, nous constatons que Xu Yi n'arrange jamais la durée de deux syllabes pour avoir la même longueur dans une scansion, elle met l'unité du yin et du yang en comparaison.

L'influx du ciel, s'exerçant libéralement, produit tous les êtres. L'influx impérial, s'étendant impartialement, attire à lui tous les citoyens. L'influx du Sage se propageant uniformément, tout le monde se soumet à lui. Ceux qui ont l'intelligence du mode de cet influx du ciel, du Sage, du chef d'État idéal, se concentrent dans la paix méditative, qui est la source de l'action naturelle. Cette paix n'est pas un objectif que le Sage atteint par des efforts directs. Elle consiste dans le fait négatif qu'aucun être n'émeut plus son cœur, et s'acquiert par l'abstraction. Elle est le principe de la claire vue du Sage. Telle une eau parfaitement tranquille est limpide au point de refléter jusqu'aux poils de la barbe et des sourcils de celui qui s'y mire. Rien qui tende plus à l'équilibre, au repos, que l'eau ; tellement, que c'est d'elle, qu'on a dérivé le niveau parfait (niveau d'eau). Or de même que le repos clarifie l'eau, de même il éclaire les esprits vitaux, parmi lesquels l'intelligence. Le cœur du Sage, parfaitement calme, est comme un miroir, qui reflète le ciel et la terre, tous les êtres. Vide, paix, contentement, apathie, silence, vue globale, non-intervention ; cet ensemble est la formule de l'influx du ciel et de la terre, du Principe. Les empereurs et les Sages de l'antiquité

⁸⁰⁰ SUN, Zeming, 孙则鸣, « Remonter à l'origine de la théorie du pied, 音步理论”与“音顿理论”溯源 », <http://blog.sina.com.cn/u/1692475311>. Consulté le 20 octobre 2020.

connurent cette formule. Vides (de toute passion), ils ont saisi dans leur vérité les lois générales. Paisibles (sans aucune émotion), ils ont agi efficacement. N'intervenant pas par eux-mêmes, laissant le soin des détails à leurs officiers, ils ont été exempts de plaisir et de peine, et ont par suite vécu longtemps. N'est-il pas évident que le vide, la paix, le contentement, l'apathie, le silence, la vue globale, la non-intervention sont la racine de tout bien ? Qui a compris cela vaudra comme empereur un Yao, et comme ministre un Chounn. Il pourra régner, comme roi, sur la destinée des hommes ; ou, comme Sage, sur leurs esprits. Qu'il vive retiré, en anachorète, au bord des eaux, sur les monts, dans les bois ; ou qu'il se produise comme éducateur du monde ; dans les deux cas il sera reconnu et attirera à lui. Oui, de la paix émanent les spéculations des grands Sages et les actions des grands rois ; la non-intervention rend célèbre ; l'abstraction élève au-dessus de tout. Bien comprendre la nature de l'influx du ciel et de la terre, qui est une non-intervention bienveillante et tolérante, voilà la grande racine, l'entente avec le ciel. Pratiquer une non-intervention analogue dans le gouvernement de l'empire, voilà le principe de l'entente avec les hommes. Or l'accord avec les hommes, c'est la joie humaine, le bonheur sur terre ; l'accord avec le ciel, c'est la joie céleste, le bonheur suprême. (Zhuang Tseu⁸⁰¹)

⁸⁰¹ ZHUANG, Tseu, « Influx du ciel », *op. cit.*, p. 309. Traduction de Léon Wiegner.

Conclusion générale

*Imaginez un nuage de nébuleuse, un chaos,
l'ordre limite et rationnel est toute l'expérience humaine.
Le chaos lui-même est infini.
Lorsque quelqu'un veut se référer à l'infini
avec une expérience limitée et incorporer l'expérience dans l'expérience,
Cela constitue un comportement artistique humain.*

(Song, Jian⁸⁰²)

La problématique posée était de comprendre comment la poésie et le Tao se fondent dans la musique de Xu Yi.

La poésie, composante majeure de la littérature chinoise au long de son histoire, est le reflet de tout ce qui a trait à la politique, à la culture, aux traditions chinoises, mais aussi aux conceptions philosophiques dont le taoïsme et le confucianisme, et le Yi King.

Xu Yi, de par sa culture chinoise, est imprégnée de l'apport poétique qu'elle a approfondi et cultivé puisque la plupart de ses œuvres a pour support de départ un poème ancien. La poésie est donc omniprésente dans ses œuvres, et les poèmes en question sont tous issus de la poésie taoïste ; mais elle peut également utiliser des poèmes étrangers, dont la sonorité l'inspire.

En outre, la construction de sa personnalité, de son âme chinoise comme elle dit, s'est développée à travers le courant spirituel simple mais profond du taoïsme dont les préceptes sont systématiquement présents et associés aux poèmes chinois, dans chacune de ses œuvres.

La poésie et le taoïsme s'expriment sous deux aspects : d'abord l'attitude naturaliste du taoïsme, puis l'approche humaniste de la culture confucéenne chinoise pour formuler un langage musical que tout le monde peut comprendre, mais aussi pour exprimer ses pensées et ses élans créateurs. Rappelons que la philosophie naturaliste met la nature au centre de toute chose, et se situe dans le non-agir du taoïsme, alors que l'humanisme place l'homme au cœur des questionnements, et se situe dans l'agir. Xu Yi a certes utilisé des techniques novatrices, artificielles, mais toujours en respectant les phénomènes naturels, pour ouvrir un monde sonore nouveau, celui du son.

À travers cette étude, nous voyons aussi que le questionnement et la compréhension de l'esthétique créative de Xu Yi se sont étendus à la dialectique entre la musique traditionnelle

⁸⁰² SONG, Jian, 宋健, « L'entropie de l'art : la continuation de la vie, 艺术之熵 : 生命的延续 », <https://zhuanlan.zhihu.com/p/20742644>, 12 avril 2016. Consulté le 18 juillet 2020. NT.

chinoise, la musique occidentale, la musique spectrale et les principes spirituels ou philosophiques tant occidentaux que chinois. C'est ce qui résume assez bien et la personnalité de la compositrice, et la morphologie si particulière de sa musique.

Xu Yi insiste sur le fait que sa musique n'est pas un style mais une attitude naturaliste envers les micro-phénomènes sonores.

Empreinte de sa culture musicale traditionnelle et des préceptes taoïstes, elle découvre très vite en arrivant en France le mouvement de musique spectrale et il s'avère qu'elle partage une pensée philosophique et musicale commune avec son maître Gérard Grisey, chef de file de la musique spectrale.

De Claude Debussy aux années 1970, la musique contemporaine occidentale a progressivement intégré davantage de bruit⁸⁰³. Tout en poursuivant constamment une réflexion sur l'essence même de la musique en général, la musique occidentale a connu une révolution sonore. À la recherche de nouveaux sons, de nouvelles techniques sont apparues.

Le développement de la musique occidentale a donné naissance à la « vision naturaliste de la vie » qu'adopte la musique spectrale, vision qui consiste à tenir compte des changements sonores au fil du temps, correspondant à une vision qui consiste à percevoir les changements dans la vie. Ainsi que l'explique Xu Yi :

La musique spectrale contient le concept sonore synesthésique de Messiaen, le processus structurel de Stockhausen. Varèse considère la musique comme une unité d'art et de science, et sa création élargit la musique. La gamme conceptuelle du bruit est que le bruit a des caractéristiques du mouvement, et le son, celles du processus de la vie. Ligeti porte son attention esthétique sur le contraste et le niveau de la couleur du son, de sorte que le son différentiel est plus important. Pour lui le timbre n'est pas l'effet de la hauteur. L'école de musique spectrale admire la beauté naturelle du son, et son point de départ c'est d'analyser le phénomène physique du son, qui est une représentation de l'origine de la vie comme phénomène naturel⁸⁰⁴.

Belle synthèse de la part de Xu Yi qui lui fait dire aussi que sa musique est vivante, et que finalement elle fait « ses propres recettes ». Une autre source de l'apport occidental est qu'il existe de nombreuses similitudes entre la phénoménologie et la pensée taoïste. Toutes les deux insistent sur la perspective lumineuse de restaurer les choses en elles-mêmes, et de s'en tenir à l'expérience vécue, l'être-là. La restauration comprend des lois, des structures essentielles et des sentiments intuitifs des choses.

Les phénomènes sonores sont perçus comme les changements dans le temps. La perception du son est basée sur les propriétés physiques d'un son, en utilisant un modèle de

⁸⁰³ Cf. CASTANET, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris, Michel de Maule, 1999, rééd. 2007.

⁸⁰⁴ Cf. Annexe 1. Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».

calcul mathématique pour construire la relation proportionnelle entre les sons. C'est une caractéristique typique de la pensée naturaliste.

L'exploration des propriétés physiques du son implique inmanquablement des interrogations sur le tempérament. Dans le passé, le tempérament adopté par la musique chinoise et occidentale ne pouvait pas s'adapter au développement de la musique bruitée. Il fut alors nécessaire de choisir un système de tempérament qui couvre un grand nombre de micro-sons. C'est la raison pour laquelle Xu Yi utilise le spectre du Yi King, car le spectre du Yi King est en fait un système de la gamme tempérée de vingt-quatre tons, qui rend la division entre les demi-tons plus subtile, ainsi les micro-sons sont en mesure de mieux refléter les phénomènes sonores naturels.

Cependant des musicologues ont considéré le tempérament de sanfen sunyi, et la gamme naturelle comme des tempéraments naturels et la gamme tempérée comme un tempérament artificiel. L'important est la connaissance et l'induction de phénomènes objectifs dans le monde subjectif de l'humanité, plutôt que l'ontologie des choses objectives. Le système du tempérament n'est qu'une méthode de mesure permettant aux humains d'exprimer leurs propres habitudes esthétiques auditives. Mais lorsque ces habitudes esthétiques sont présentées à travers des formules mathématiques, auxquelles on accorde un certain degré d'objectivité et de régularité, alors la loi du tempérament matérialise de fait les lois objectives.

Xu Yi a appris la musique traditionnelle chinoise dès son enfance, et la musique traditionnelle chinoise comprend une application mixte de tempéraments multiples. Xu Yi possède forcément une conscience aiguë de la distinction des micro-sons. Ce type de conscience n'est pas seulement dû aux habitudes auditives et à la culture traditionnelle chinoise dans la pratique musicale, mais aussi à un fondement théorique mathématique.

Par ailleurs, le Yi King est étroitement lié à la musique. Le Yi King lui-même est une pensée philosophie chinoise qui, à l'aide de la rotation de la roue, utilise des images pour exprimer les changements du développement des êtres et des lois de la nature. La loi du rythme chinois et de la modulation utilise les images du Yi King pour exposer comment le taoïsme métaphysique est appliqué en pratique dans la musique traditionnelle chinoise. La transition et la modulation sont des techniques de transformation de la couleur de la tonalité, dont la signification et la fonction sont principalement d'obtenir le changement de contraste de l'émotion musicale, et de favoriser le développement de la musique. Le matériel sonore produit par la modulation indique les caractéristiques physiques de chaque ton et la connexion entre les tons. La rotation du spectre du Yi King développée par Xu Yi a le même effet, mais il y a davantage de choix de matériaux sonores qui viennent enrichir l'expression du contenu musical.

Le musicologue Han Zhong'en, 韩钟恩, pense que le paysage global de la musique contemporaine s'observe à travers le prisme des idéologies historiques et des conventions

humanistes. La conscience humaniste dans le développement de la création musicale chinoise est partie intégrante de la conscience humaniste de la culture globale chinoise. Et les besoins culturels de la société chinoise ont accompagné l'éducation de Xu Yi.

Depuis les années 1980, l'esprit humaniste dans la création musicale professionnelle chinoise montre des signes de reprise et de reconstruction. Dans leurs créations musicales, les compositeurs commencent à insuffler intentionnellement des idées personnelles dans leurs œuvres, même si elles restent enracinées dans la musique traditionnelle. La nouvelle génération de compositeurs crée le mouvement Nouvelle Vague. Ils ont des interprétations différentes de celles de l'ancienne génération sur la culture musicale traditionnelle. Doit-elle être une adaptation de la forme mélodique de la musique traditionnelle ou bien saisir le noyau de la culture musicale traditionnelle et créer une œuvre qui semble n'avoir rien à voir avec la tradition ? Il y a une vive controverse sur leur manière d'exprimer l'humanisme dans la culture traditionnelle.

Xu Yi traverse la génération de la Nouvelle Vague ; grâce à sa double culture musicale elle résout le dilemme posé en conciliant et assimilant les apports des deux cultures, sans jamais se départir de l'esprit humaniste apporté par les préceptes taoïstes et confucéens de bonté, sagesse, bienséance, respect de la nature, de la vie et de la mort.

De la fin du XX^e siècle à nos jours, la conscience humaniste est en plein épanouissement en Chine. Dans les créations actuelles, la conscience humaniste atteint un tel degré d'intégration dans les œuvres musicales que parfois les caractéristiques humanistes sont plus élevées que les qualités de l'œuvre elle-même. Les compositeurs contemporains ont une conscience humaniste commune que l'on retrouve de façon diversifiée dans le contenu ou la forme.

Quelle que soit l'évolution de la forme musicale, les compositeurs recherchent une manière nouvelle d'exprimer la culture musicale traditionnelle, et dans cette mouvance, Xu Yi en est un illustre exemple. Le postmodernisme s'est ouvert à la diversité des pensées et des peuples et prône l'intersubjectivité opposée à la subjectivité absolue. La connaissance reconnue comme neutre et universelle, permet ainsi la compréhension et la communication par empathie.

Dans le processus de liaison entre un auteur et un lecteur, ou un auditeur, l'auteur écrit et exprime sa pensée, le lecteur ou l'auditeur cherche à la comprendre par intersubjectivité.

Hans-Georg Gadamer, philosophe allemand pense que la compréhension n'est pas seulement un acte de copie, mais toujours un acte créatif⁸⁰⁵.

Xu Yi, afin que le public comprenne sa musique, formule un langage musical qui intègre la culture chinoise et française. Elle intègre sa pensée dans un cadre défini puis elle laisse son public l'interpréter à l'infini selon ses capacités. Le sens en est diversifié, infini et ouvert. Xu

⁸⁰⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, Shanghai, Maison d'Éditions de Traduction de Shanghai, 2004, p. 281.

Yi dit elle-même : « tu peux interpréter ma musique comme tu la comprends⁸⁰⁶ ». Le langage, quel qu'il soit, n'est pas une structure statique, il évolue et se diversifie, et permet de transformer une discussion en rapport de vie.

Le langage musical de Xu Yi peut s'interpréter de façon plus appropriée dans un contexte synchronique et diachronique qui permet son interprétation. Il est alors nécessaire d'explorer le sens de la hauteur du son, le rythme, l'harmonique, la structure etc., et de tenir compte de la musique spectrale.

Le concept créatif de la musique spectrale est de développer le matériau sonore à partir d'un son. La méthode comprend deux aspects. Le premier est l'attribut du spectre de fréquence naturelle. La distribution des harmoniques d'origine est son propre matériau de hauteur. La musique s'incarne principalement dans le processus d'analyse et de restauration du son selon des lois naturelles. Le second est l'utilisation de moyens artificiels pour changer la distribution discrète du spectre de fréquences et sculpter le son.

Xu Yi intègre le spectre du Yi King dans la musique spectrale, omettant le processus du spectre naturel, pour former directement des accords artificiels à l'aide de la distorsion artificielle. Il existe d'innombrables possibilités pour réaliser cette progression d'accords puisque chaque cercle du Yi King possède une trajectoire distincte, ce qui signifie que la progression de la mélodie de chaque voix se fait soit vers le haut, soit vers le bas, ou encore elle reste stable. Pour ce qui est du rythme, Xu Yi adopte la méthode d'interpolation, qui n'est pas sans rappeler l'influence de Messiaen. Ainsi chaque note est obtenue par la rotation du Yi King ; autrement dit, ce Yi King, qui est le livre des changements, permet de relier les changements et le développement de toutes les choses dans la nature. Cela fait écho à l'attitude naturaliste sur laquelle Xu Yi a toujours insisté, utilisant les changements temporels et naturels du son pour symboliser les lois des changements de l'univers.

La musique de Xu Yi poursuit le son de l'harmonie à la dysharmonie, de la détermination à l'incertitude, du naturel au non-naturel. Une telle philosophie du son ne reflète pas complètement le monde sonore réel. Elle a simplement changé la structure du son dans le temps à travers le phénomène physique du son, créant ainsi un monde sonore personnel.

Dans la technologie de la création musicale à partir du spectre sonore, aucune méthode ne peut exprimer complètement et véritablement les choses naturelles. En fait, il suffit de suivre la loi naturelle du développement sonore pour créer artificiellement un nouveau son, car l'objectif n'est pas de restaurer la nature mais de créer une nature artificielle. Pour cela, Xu Yi a utilisé des techniques apprises en France, mais ces techniques occidentales peuvent trouver des similitudes dans la musique traditionnelle chinoise.

⁸⁰⁶ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

Les caractéristiques de la musique traditionnelle chinoise et celles de l'influence taoïste dans la musique de Xu Yi se retrouvent dans la pensée esthétique de la musique spectrale parce que les deux sont issues d'un seul son fondamental appelée la cavité sonore.

La cavité sonore est liée au système linguistique sino-tibétain, comme à la plupart des langues ethniques en Chine. Ces langues ont des caractères composés de syllabes simples comme unités idéographiques de base. La musique chinoise aime utiliser des changements d'intensité, de hauteur, de timbre etc. pour répondre aux besoins d'expressions émotionnelles.

Les effets décoratifs spéciaux ne sont pas assimilables à ceux de la musique occidentale où les composants supplémentaires sont libres du son de base.

Dans la cavité sonore, les composants décoratifs sont un tout inséparable du son de base. Le type de décoration appelée « déviation » d'un seul son est une déviation acoustique caractéristique de la musique traditionnelle chinoise. Le son se joue avec le glissando ou la répétition homophonique. Et le changement constant d'un seul son est aussi un constitutif important du taoïsme.

Dans la musique de Xu Yi, le rythme change fréquemment. Comme la langue chinoise est monosyllabique, le rythme chez Xu Yi est basé sur l'alternance de syllabes légères et de syllabes lourdes. Ainsi le rythme est la structure de la musique s'appuient principalement sur les syllabes des poèmes qui donnent le nombre des idéogrammes.

Dans les phrases de longueurs variables, le nombre de mots des poèmes est limité. Dans le même temps une phrase peut également être divisée en petits groupes de syllabes selon la fonction idéologique, pour apporter des pauses. Il n'y a pas de temps fort fixe sur les syllabes, mais cela peut changer à tout moment en fonction du contenu de l'expression musicale.

Les caractéristiques générales des changements sonores dans la musique de Xu Yi sont conformes à l'esthétique taoïste dans la musique traditionnelle : apaisement, vacuité et extinction.

La première est d'apporter du calme, de l'apaisement. Bien sûr la musique ne peut pas être silencieuse. Alors le principal moyen de créer du calme est de régler le volume en dessous de 30 décibels, c'est-à-dire un volume très faible. La deuxième caractéristique est la vacuité qui se manifeste essentiellement dans l'état mental. Enfin la troisième est la conception artistique de l'éloignement du son, appelé également décoloration spatiale qui conduit progressivement à l'extinction du son.

Concernant sa structure musicale, Xu Yi adopte le modèle structurel suivant : démarrage lent, vitesse moyenne, vitesse rapide, chant lent avec accompagnement serré puis vitesse lente. Ce modèle de structure temporelle traverse presque toutes ses œuvres, car il est le reflet de la loi de développement des choses et de la vie dans le taoïsme. Mais dans le taoïsme, le développement des choses est un processus de changement quasiment impossible à détecter.

La musique de Xu Yi utilise souvent une polyphonie de type canon dans la partie multi-voix. Ce type de polyphonie homogène est très courant dans la musique traditionnelle chinoise. La comparant à la division cellulaire, Gilles Deleuze dira qu'il s'agit de « différence » et de « répétition⁸⁰⁷ ».

Xu Yi utilise également des procédés d'improvisation et de collage. Deux méthodes souvent similaires et assimilables. Les improvisations se font sur un cadre dissimulé, alors que les collages sont basés sur des cadres définis, à partir de fragments de musiques déjà établies, en réassociant ces fragments et créant ainsi d'innombrables possibilités musicales. Ce sont toutes des musiques qui bénéficient d'une extension illimitée mais sous un contrôle limité.

Avec son système unique d'écriture de musique spectrale en lien avec le Yi King, Xu Yi hérite de l'attitude créative de Gérard Grisey, et la poursuit, alliant poésie et taoïsme à la dialectique entre musique traditionnelle chinoise et musique occidentale contemporaine. Ce Yi King spectral, en tant que technique de langage musical, est le fondement de toute son écriture. Mais elle va plus loin, puisque son vœu est d'allier les deux cultures orientale et occidentale pour trouver une troisième voie. C'est ce qu'elle réalise dans son œuvre $I+I=3$, et c'est ainsi qu'elle crée une musique universelle. Mais Xu Yi insiste pour dire que sa musique est une attitude et non un style car sa musique est en permanence un hymne au taoïsme et à la poésie, et une offrande au public.

Xu Yi croit que sa musique est vivante⁸⁰⁸. Le processus d'activité vitale de tout corps vivant est un système ouvert et déséquilibré avec des caractéristiques de structure dissipative, ainsi que décrit dans les théories du chaos. Le phénomène de la vie est étroitement lié à l'entropie. Le corps vivant est hautement ordonné et, grâce à cette structure ordonnée, il absorbe l'énergie externe et maintient la vitalité. Un système viable a donc toujours un moyen d'absorber l'énergie du monde extérieur⁸⁰⁹.

Bien que la musique de Xu Yi ne soit pas un système capable d'absorber une énergie réelle, elle peut attirer l'attention des gens et former une valeur marchande stable. De ce point de vue, la musique de Xu Yi peut être considérée comme un système vivant.

L'apprentissage, la croissance et la création des artistes dépendent naturellement du niveau des ressources culturelles et matérielles de la société humaine dans son ensemble. Par conséquent, lorsque nous étudions comment la musique de Xu Yi absorbe l'énergie nécessaire à sa croissance, nous injectons de l'énergie vitale dans la musique de Xu Yi.

La médecine traditionnelle chinoise croit que la vie est un état de maintien d'un équilibre entre le yin et le yang. Et la maladie est le déséquilibre du yin et du yang dans le corps humain,

⁸⁰⁷ DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 10.

⁸⁰⁸ Cf. Annexe 4. Entretien de Xu Yi avec l'auteur.

⁸⁰⁹ Cf. Liu Juanjuan, 刘涓涓, *op. cit.*

et la mort du corps humain est le résultat de la division du yin et du yang. Afin d'assurer la vie et la santé, il est nécessaire d'ajouter des informations illimitées et d'ajuster l'équilibre du yin et du yang⁸¹⁰. Dans son article sur l'« Harmonie universelle », Zhuang Tseu – l'un des maîtres anciens du taoïsme – pense que tous les êtres sont intégrés, que les êtres ne sont pas fondamentalement différents les uns des autres et qu'ils sont interdépendants⁸¹¹. Les innombrables lois du yin et du yang convergent pour former la vie. La croissance de la vie a besoin d'absorber plus d'informations, et ces informations représentent la loi de la fusion du yin et du yang.

Le yin et le yang sont des concepts résumés de l'ancien peuple chinois après avoir observé les phénomènes naturels. Dans le *Zhou yi*, il est écrit que le yin et un yang sont le Tao⁸¹². La pensée taoïste traditionnelle met l'accent sur le contrôle de l'équilibre entre le yin et le yang. Les taoïstes croient que le yin et le yang existent comme un tout et ne peuvent être séparés. Le yin et le yang peuvent être déduits de toutes les choses de l'univers et possèdent l'universalité⁸¹³.

Dans un système chaotique, le mouvement chaotique est complètement intriqué dans l'espace des phases, formant une structure auto-similaire avec des niveaux infinis. La façon dont la nature s'organise, comme la non-linéarité (chaos), est une fusion de la relation à double sens entre l'ordre et le chaos. Un autre exemple, l'auto-similarité (la fractale), est le collage et la symétrie de multiples éléments homogènes et hétérogènes⁸¹⁴. Les caractéristiques de l'auto-similarité sont liées à la philosophie taoïste de la circulation du yin et du yang. Le yin et le yang se retrouvent dans une unité d'opposition et de transformation mutuelle. Même si elles sont subdivisées à l'infini, les subtilités des choses ont toujours les attributs du yin et du yang.

Extérieurement, la musique de Xu Yi présente la complexité de l'état de chaos⁸¹⁵, mais le caractère fractal et l'auto-similarité de sa musique peuvent être résumés par le concept du yin et du yang. Selon la capacité d'observation et la capacité d'accumulation de connaissances du lecteur, chaque partie de la musique de Xu Yi, telle que l'harmonie, le rythme, l'intensité sonore et la structure, peut être divisée en yin et yang, et cette division est à jamais infinie.

En conséquence, Xu Yi n'échappe pas à cette dualité. Comme dans les lois du Tao, deux sens opposés apparaissent : loi de vie et chaos, agir et non-agir. Mais l'unité des opposés ne peut jamais se séparer comme le yin et le yang et l'harmonie du yin et du yang est le principe qui

⁸¹⁰ Cf. JI, Wenting, 纪雯婷, YU, Xue, 于雪, « Compréhension de la théorie yin-yang de la médecine traditionnelle chinoise basée sur la théorie du chaos, 基于混沌理论对中医阴阳学说的理解 », *Journal de médecine traditionnelle chinoise du Liaoning*, n° 10, Shenyang, 2020, p. 77-79.

⁸¹¹ ZHUANG, Tseu, « Harmonie universelle », *op. cit.*

⁸¹² « Xi ci, 系辞 », *Zhouyi*, 周易, *op. cit.*

⁸¹³ Cf. JI, Wenting, 纪雯婷, YU, Xue, 于雪, *op. cit.*

⁸¹⁴ Cf. WANG, Shijin, 王世进, « Partie et intégrité du point de vue de la théorie fractale, 分形理论视野下的局部与整体 », *Journal de la science des systèmes*, n° 1, Taiyuan, 2006, p. 40-44.

⁸¹⁵ Sur les sciences du chaos et de la complexité, et leur utilisation dans la musique et la musicologie, cf. les travaux de Nicolas Darbon, *op. cit.*

engendre tous les êtres. Alors Xu Yi peut autant adopter une attitude naturaliste dans le sens du respect de la nature et de l'univers, et des sons naturels taoïstes, qu'une action humaniste dans sa détermination à faire ce qui lui plaît. Elle se situe elle-même dans la dualité taoïste du yin et du yang.

Dans la musique de Xu Yi, la poésie s'insère dans le Yi King, dans le yin et le yang. Elle apporte sonorités uniques, sens et émotions, et donne vie à la composition musicale, par sa diversité et le sens infini qu'elle offre. À son tour, la musique se sert de la musicalité de la poésie, pour potentialiser et magnifier les sons musicaux. Poésie et musique sont en osmose constante dans les œuvres de Xu Yi. C'est une expression inhérente à sa double culture et à sa personnalité profonde et complexe. Alors elle nous offre une musique singulière qui transcende l'auditeur.

Lorsque la musique est reconnue comme une information exprimant des pensées et des sentiments humains, la quantité de ses informations est une mesure de son degré d'organisation. Ce type d'information peut être essentiellement considéré comme la négentropie de l'ensemble d'informations. Donc, si nous pouvons distinguer plus de modèles de yin et de yang, plus le degré d'organisation est élevé, plus il peut être compris et plus il est vital. En fait, les indices historiques du développement de la musique présentent une telle caractéristique, c'est-à-dire que nous cherchons et résumons constamment plus de règles à mettre dans la musique, afin que l'expression poétique de la musique puisse être appréhendée de plus en plus clairement, et que la vitalité de la musique soit de plus en plus vigoureuse.

La musique va du désordre à l'ordre, elle est un recueil d'innombrables lois. Ce genre de collection finira par produire une musique d'intelligence artificielle plus proche de la vie. L'intelligence artificielle est en fait le résumé d'innombrables lois à travers des calculs mathématiques. Enfin, la poésie contenue dans la musique est progressivement démêlée à travers d'innombrables informations différentes (lois différentes). La musique d'intelligence artificielle peut donc être un bon exemple qui peut répondre plus clairement aux questions esthétiques de l'essence de la musique, de la musique et de la poésie. Mais Xu Yi pense que l'intelligence artificielle ne pourra pas remplacer la création artistique, car elle ne peut exprimer les sentiments⁸¹⁶. Mais elle admet que cela puisse exister. Comme disait John Cage : « laisser les sons être eux-mêmes⁸¹⁷ ».

Il nous semble que deux points pourraient encore être expliqués plus clairement.

Le premier point est la tension de l'harmonie. Dans les caractéristiques de sa connexion harmonieuse, Xu Yi utilise un processus allant de l'harmonie à la dysharmonie, de la tension à la relaxation, et des va-et-vient entre les deux. Nous n'avons pas donné d'exemple concret parce

⁸¹⁶ Cf. Annexe 4. Interview de Xu Yi par l'auteur.

⁸¹⁷ KOSTELANETZ, Richard, *Conversations avec John Cage*, traduction Marc Dauchy, Genève, Éditions des Syrtes, 2000, p. 77.

que nous aurions souhaité trouver une formule pour calculer le degré de concordance, qui peut expliquer le degré d'harmonie entre différents micro-intervalles. Mais, nous n'avons pas trouvé d'informations suffisamment pertinentes. Actuellement, tous les articles sur l'harmonie sont limités au système à douze tons, système qui ne peut évidemment pas parfaitement expliquer l'harmonie du système micro-tonal. Dans la musique contemporaine, l'harmonie et la dissonance des accords sont définies dans chaque culture, par chaque compositeur, et elles sont différentes.

Jean-Marc Chouvel propose un projet qui part des caractéristiques physiques du son, pour trouver une définition universelle et une harmonie sonore sur la base de l'audition biologique, mais ce projet est encore à développer⁸¹⁸.

Le deuxième point concerne le bruit dans la musique de Xu Yi. Les percussions occupent une place importante dans la musique de Xu Yi, indépendamment du volume, et n'ont pas d'effets sonores intenses, ce qui rend leur son uniforme. Nous savons que dans la musique taoïste, les prêtres taoïstes utilisent généralement le son des percussions métalliques pour la méditation et la paix intérieure. Que viennent toucher ou résonner les percussions chez l'être humain ? Serait-il possible d'imaginer une résonance thérapeutique ?

D'autre part, le taoïsme étant omniprésent dans cette thèse, une perspective d'étude pourrait s'ouvrir autour du thème : musique contemporaine et culture taoïste, et sous deux aspects.

Le premier pourrait approfondir la relation entre la culture taoïste et la musique Nouvelle Vague. Certains musicologues ont commencé à présenter l'histoire de la musique Nouvelle Vague sans en analyser l'esthétique musicale. Certaines œuvres ont été analysées thématiquement sans comparaison entre les points esthétiques musicaux des compositeurs. En outre, les analyses sont empruntées aux méthodes et perspectives de la musique occidentale, et n'identifient pas les éléments culturels chinois, dont le taoïsme. La musique Nouvelle Vague était si nouvelle qu'aucun lien avec la musique traditionnelle chinoise ne semblait émerger. C'est ce qu'une étude pourrait mettre au jour : les liens occultés entre ces musiques et la musique traditionnelle chinoise, y compris le taoïsme.

Le deuxième aspect pourrait s'orienter sur la relation entre le taoïsme et la musique contemporaine au niveau mondial. Des compositeurs orientaux, autres que Xu Yi, se sont inspirés du taoïsme comme Isang Yun de la Corée du Sud, Tô-n-Thât Tiêt du Vietnam, Toshio

⁸¹⁸ En 2020, CHOUVEL, Jean-Marc a initié un projet de recherche « Cinétique dans l'espace harmonique multidimensionnel ». Ce projet de recherche interdisciplinaire se situe entre la théorie musicale, l'informatique musicale et la composition. Il cherche à développer une compréhension de l'harmonie sur de multiples échelles temporelles dans l'espace multidimensionnel des hauteurs, ouvert par des intervalles rationnels non tempérés. Les outils informatiques nécessaires seront développés pour travailler sur cette question dans le cadre de la technologie existante de l'IRCAM. Il sera montré comment la connaissance développée de l'harmonie micro-tonale peut interagir avec l'orchestration et la conception formelle dans les processus de composition assistée par ordinateur. http://ifd.sorbonne-universite.fr/_resources/1-doctorat/CampagneInitiatives-institut-2020/Colleg-Mu/CHOUVEL_MALT_2020.pdf?download=true. Consulté le 20 mars 2021.

Hosokawa du Japon, Tan Dun de la Chine, etc., et aussi des compositeurs occidentaux comme J. Cage, Jean-Claude Eloy, etc. De plus, certains compositeurs ont intégré le Yi King dans leur système d'écriture musicale, par exemple, J. Cage, Zhou Wenzhong, Per Nørgård, Zhao Xiaosheng, Zhong Yaoguang ... Alors il serait intéressant de comprendre leur processus d'écriture dans leur interprétation de la philosophie du Yi King. Car cette présente recherche offre une ouverture du système d'écriture de Xu Yi aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui et de demain, et des éclairages pour la musicologie contemporaine, que ce soit en France, en Chine, ou au niveau international.

Concluons avec Arthur Honegger (1892-1950), cité par Xu Yi elle-même : « je crois que s'appuyer sur l'héritage du passé est une condition nécessaire pour toute avancée, et l'héritage du développement de la musique est continu... l'originalité absolue n'existe pas⁸¹⁹. »

⁸¹⁹ Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale », *cf.* Annexes.

Annexes

Annexe 1.

Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale »

Le texte suivant est la traduction de l'article qui est validé par Xu Yi :

徐仪, 刘涓涓, « 频谱音乐的历史渊源、创作实质与美学态度 », 武汉音乐学院学报, 第 3 期, 武汉, 2017, p. 4-12.

XU, Yi, LIU, Juanjuan, « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 3, Wuhan, 2017, p. 4-12. NT.

A) TRADUCTION

La musique spectrale est un genre musical originaire de France dans les années 1970, qui prend la décomposition du spectre du son comme fondement de la création, et poursuit les changements subtils et la beauté naturelle du son dans le processus de l'espace-temps, afin de transmettre un sens de fusion. Les compositeurs représentatifs de la musique spectrale sont Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947-) et Hugues Dufourt (1943-) et d'autres. En utilisant les matériaux et techniques créatifs, ainsi que les effets musicaux, l'esthétique véhiculée par les œuvres a un impact de plus en plus large.

Ces dernières années, des experts et des chercheurs chinois ont écrit de nombreux articles sur les œuvres de la musique spectrale, et ont systématiquement et en

profondeur étudié la musique spectrale à partir des aspects des matériaux créatifs, des principes techniques et de l'organisation sonore. Comme le révèlent ces documents, les genres de musique spectrale empruntent beaucoup de techniques à la musique synthétique électronique, mais ont également une perspective esthétique et psycho-acoustique, et le langage musical et le style sont beaucoup plus abstraits que ceux des pionniers du XX^e siècle. Alors, pouvons-nous partir du point de vue de l'histoire de la musique, comprendre la nature de la musique spectrale et ses genres d'une manière profonde et simple, tout comme nous avons connu de nouvelles choses sur la route de la musique dans le passé ? Est-il possible d'approfondir la compréhension de la langue, de la technique et du style de l'école de musique spectrale en explorant son essence créative et son attitude esthétique ?

1. Les origines historiques de la musique spectrale

Les facteurs liés à la naissance de la musique spectrale peuvent être retracés depuis au moins cent ans auparavant. Le changement social, le développement culturel et le progrès scientifique et technologique au tournant du XIX^e au XX^e siècle apportent non seulement directement de nouveaux thèmes à la création artistique, mais libèrent aussi la fonction de l'art de la réalité, et expriment plutôt le monde intérieur et la recherche de l'estime de soi, comme la peinture impressionniste, mettant l'accent sur l'expression de la lumière et de la couleur d'un point de vue personnel. Si ces concepts étrangers ont incité la création musicale à entrer dans une nouvelle ère, la civilisation mécanique moderne a également apporté de nouveaux matériaux créatifs à la création musicale et a directement déclenché un enthousiasme sans précédent du compositeur pour l'exploration du son et du ton. En près d'un siècle un effet de poussée de style domino se forme au fil du temps. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la musique spectrale avec les mots-clés « son », « technologie » et « couleur » sortait déjà. Plus précisément, les concepts, techniques ou œuvres de Messiaen, Scelsi, Stockhausen, Varèse et Ligeti ont un impact direct sur l'avènement de la musique spectrale.

1.1 Messiaen : le concept du timbre de la synesthésie

Olivier Messiaen (1908-1992) fut le compositeur français le plus accompli immédiatement après Debussy. Ses méthodes de création sont variées et influentes :

des techniques rythmiques telles que des matériaux de hauteur de mode à transposition limitée, des valeurs temporelles supplémentaires et des rythmes non rétrogradables, l'absorption et le remodelage de la musique d'Extrême-Orient et des hymnes médiévaux, le langage des chants d'oiseaux et les techniques de séquences globales.

L'œuvre de Messiaen pour piano, orchestre et percussions *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) associe sa croyance religieuse catholique à la notion synesthésique du son. La « synesthésie » est un phénomène psychologique, qui fait référence à l'expérience d'un certain sensoriel déclenchant une autre expérience sensorielle. Cette œuvre est composée de cinq parties : *Un arc-en-ciel encerclait le trône, Et les sept anges avaient sept trompettes, On donna à l'étoile la clef du puits de l'Abîme, L'éclat de la ville sainte est semblable au jaspe cristallin, Les fondements du mur de la ville sont ornés de toute pierre précieuse.*

La couleur des cinq parties symbolise le « paradis ». Par conséquent, le traitement structurel de l'œuvre est entièrement basé sur la compréhension de l'auteur de l'évolution des couleurs, du traitement des mélodies, des thèmes rythmiques, des sons et timbres complexes : du chaud au froid, du multicolore au blanc, puis au noir.

Dans cette œuvre, Messiaen lie l'audition à la sensation de couleur, créant une variété de couleurs avec un seul son ou une combinaison de sons. Ce nouveau concept du son est l'âme du genre de la musique spectrale. Cela a poussé ses deux étudiants, Grisey et Murail à explorer le nouveau monde du son.

1.2 Scelsi : une nouvelle compréhension des matériaux monophoniques

Né dans une famille noble et éduquée de façon très stricte dès son plus jeune âge, le compositeur italien Giacinto Scelsi (1905-1988) a été un facteur potentiel dans l'approche esthétique et l'enseignement de l'école de musique spectrale. Les débuts de la carrière de ce compositeur reflètent l'influence subie par certains des grands courants du XX^e siècle, comme le futurisme, le néoclassicisme et la musique tonale. Souffrant de maladie mentale à la fin des années 1940, il cherche un exutoire dans le piano : il s'assoit au piano tous les jours en jouant le même son, *La^b* avec attention – comme il le faisait souvent à l'adolescence. Scelsi se réfugie à Rome en 1952 pour créer de nouveau, mais le langage musical de l'époque s'est complètement départi du passé ; il est très différent de la musique sérielle qui prévalait alors.

Sa nouvelle méthode consiste à développer la nature inhérente de la monophonie. Dans son œuvre la plus représentative, *Quattro pezzi per orchestra* (1959), le matériau principal est quatre monophonies (*La-Si-La^b-La*), avec les hauts et les bas subtils à travers la transformation progressive du ton. Le son de l'énergie intérieure est puissant et respire. Car, de l'avis de Scelsi, un compositeur qui ne peut pénétrer la partie intérieure de la musique ne sera jamais un grand artiste et musicien. La méditation de Scelsi sur la monophonie est une représentation de son exploration du monisme (« toutes choses ont la même racine »), tandis que l'exotisme mystérieux lui vient de l'infiltration de la culture d'Extrême-Orient dans sa vision esthétique.

Sa vision de la création monophonique est sans précédent dans l'histoire de la musique occidentale, et a joué un rôle important dans l'innovation des compositeurs de musique spectrale, qui l'ont considéré comme le « parrain » de la musique spectrale. Dans les années 70, Grisey et Murail ont rencontré Scelsi à plusieurs reprises alors qu'il vivait à Rome et ont rapporté son travail en France par le biais du groupe « l'Itinéraire » cofondé par l'école de musique spectrale.

1.3 Stockhausen : le processus de l'essence de la structure

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) est le compositeur d'avant-garde le plus actif d'Allemagne après la Seconde Guerre mondiale. Ses créations se sont orientées dans des genres tels que la séquence holistique, la musique de scène, la musique électronique et la musique du monde, et ont laissé des œuvres représentatives influentes dans ces domaines. Son langage et son style sont en constante évolution, l'exploration libre et la création de nouvelles voix sont ses objectifs permanents.

Stimmung, pour six chanteurs et six micros, est créé par Stockhausen en 1968 dans l'atmosphère tranquille de New York. Il nomme l'œuvre « *Stimmung* » (« Humeur » en allemand) avec l'objectif, non seulement de prendre le ton des médias acoustiques, mais aussi d'exprimer les émotions intérieures et les humeurs du compositeur. Il donne de nouvelles caractéristiques à la voix humaine : le matériau de hauteur du son est construit sur le *Si^b* comme racine de la série harmonique, colorant le son fondamental avec l'harmonie.

En raison de la simplicité du matériau, certains critiques croient que l'œuvre a été influencée par l'élève de Stockhausen, le compositeur minimaliste La Monte Young (1935). Cependant, les syllabes et les phonèmes des paroles de *Stimmung* subissent un

processus constant de métamorphose en vortex, qui découle de la vision du compositeur sur le monde comme étant un processus de changement continu. Grisey et Murail ont été profondément influencés par *Stimmung*, en particulier par le concept du processus de Stockhausen, qui a utilisé le terme « processus » comme concept de base et moyens organisationnels importants de la musique spectrale.

Varèse (1883-1965) et le compositeur hongrois György Ligeti (1923-2006) ont également eu un lien avec l'émergence de la musique spectrale. Edgard Varèse a considéré la musique comme l'unité de la science et de l'art, et sa création a élargi le concept de la musique, croyant que le bruit a les caractéristiques du mouvement et du travail continu des êtres humains, et que c'est le son du processus de la vie.

Ligeti concentre son attention esthétique sur le contraste et le changement hiérarchique de la couleur sonore, et accorde plus d'importance au sens de son qu'à la hauteur pour le micro-son. Ainsi, Messiaen, Scelsi et Stockhausen ont apporté beaucoup en matériel et structure pour la musique spectrale, tandis que Varèse et Ligeti ont également affecté l'école de musique spectrale par leur esthétique.

2. L'essence créative de la musique spectrale

L'école de musique spectrale loue la beauté naturelle du son. Le point de départ est d'analyser le phénomène physique du son, après l'observation de l'origine de la vie comme phénomène naturel. La musique spectrale commence par la relation entre le son fondamental et l'harmonie, entrant ainsi dans le monde intérieur du son. Le spectre révèle la relation entre les éléments de vibration sonore et l'énergie, tandis que les analyseurs de spectre convertissent les signaux sonores abstraits en une variété de cartes du spectre visuel : spectre linéaire et spectre discret. Alors c'est comme une photographie fixe qui mesure l'énergie moyenne des fréquences sonores dans un segment de temps. Tandis que Sonagramme et Spectrogramme, comme les films dynamiques, traduisent les fluctuations de l'énergie sonore au fur et à mesure que le temps dure.

Les écoles de musique spectrale acquièrent ainsi des paramètres sonores plus précis que par le passé, et de cette base elles sont plus disposées à suivre leurs propres besoins créatifs, dans la sélection, la synthèse ou le traitement du matériel musical à

partir duquel créer de nouveaux sons. « À partir de maintenant, le son ne peut plus être considéré comme un objet fixe et interchangeable », déclarait Grisey. Ces sons me semblent être comme des champs de force dans un certain temps, et ces forces (ce qui signifie intention plutôt que modèles) sont en mouvement et en hauts et en bas ; leur survie est comme celle des cellules, alors ils naissent et meurent, d'autant plus que leur énergie tend à être une déformation constante⁸²⁰. Ainsi, le concept de son de la musique spectrale est esthétiquement significatif et d'une logique spécifique. Organisant tous les sons naturels, il a les caractéristiques de générer le changement plutôt que la combinaison de paramètres isolés ou des notes.

2.1 Matériaux musicaux : ajouter du son non-harmonique

La carte du spectre fournit non seulement les paramètres du spectre harmonique qui sont multiples, plus que la fréquence de vibration sonore de base, mais fournit également le bruit et ses paramètres non harmoniques qui sont joués de manière différente tels que l'archet des cordes ou les lèvres sur le tuyau d'un instrument. Harmonique et non-harmonique est un concept créatif très important dans la musique spectrale, et dans l'esprit de la musique spectrale, le son non-harmonique a également une esthétique naturelle. Les sons du bruit ont une ressource sonore très riche, mais n'ont pas encore été entièrement développées, de sorte que les compositeurs les ont incorporés dans la catégorie des matériaux musicaux. Afin d'enregistrer les hauteurs de ces fréquences non harmoniques aussi précisément que possible, elles ont été créées avec des tonalités différentielles de $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{8}$ et $\frac{1}{16}$ de ton. L'ajout de micro-son non seulement rend le matériau de musique considérablement augmenté en quantité, mais enrichit également la texture du changement sonore.

Depuis l'œuvre de Grisey, *Périodes* pour sept instruments, de 1974, la musique spectrale a émergé en France et s'est rapidement répandue à travers l'Europe et les États-Unis. Après l'analyse de Grisey du ton *Mi* (41.2Hz) dans le spectre, le ton fondamental, la tonalité partielle, et plusieurs tons non harmonieux sont reproduits en orchestre. Dans la partition 1, les accords ont des tonalités musicales et des micro-sons. Du plus bas au plus haut, la sixième note est réduite de $\frac{1}{6}$ de ton de *Ré*, la huitième note est relevée d'un demi-ton de *La*, la neuvième note est relevée d'un demi-ton de

⁸²⁰ GRISEY, Gérard, *Écrits : ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, MF Éditions, 2008, p.28.

Do. Cette approche a ouvert une nouvelle compréhension des accents, que les compositeurs eux-mêmes ont appelé la « synthèse instrumentale⁸²¹ ».

Grisey a ensuite créé *Périodes* comme la deuxième pièce de sa série *Espaces Acoustiques*, et pendant 11 ans après l'achèvement de *Périodes*, il a continué d'explorer et d'élargir les techniques d'écriture de la musique spectrale, terminant la troisième pièce, *Partiels* (1975), la première pièce, *Prologue* (1976), la quatrième, *Modulations* (1976-1977), la cinquième, *Transitoires* (1980-1981) et la sixième, *Épilogues* (1985). Cela nous rappelle la technique des douze tons de Schoenberg qu'il a introduite dans *Cinq pièces pour piano* (op. 23, 1923). La technique de séquence globale de Messiaen a d'abord été tirée de l'œuvre *mode de valeurs et d'intensités* dans *Quatre Études de rythme*. De ce point de vue, l'avènement de la musique spectrale est comme l'histoire de la plupart des écoles, elle a subi le processus créatif de la culture expérimentale au développement à grande échelle.

2.2 Forme musicale : une image de la vie et de son processus

La musique spectrale a considéré le son comme un corps vivant, le temps comme l'espace dont dépend la vie et l'indispensable atmosphère, et la compréhension du concept du temps est plus large que la création musicale passée. Grisey a déclaré : « La musique que j'ai composée jusqu'à présent a principalement utilisé des types de temps directionnels : temps irréversible biologique, historique et dramatique ⁸²² ». Le processus de création, de changement et de disparition des formes de vie dans le temps constitue le « processus » sous forme de musique. « ...J'utilise le terme processus pour désigner le développement, ce qui signifie déclaration musicale, ce n'est plus par la prolifération des détails, mais par une manière fixe de soustraire des détails et de traverser des régions. Cela peut guider l'auditeur à travers de nombreux domaines qui semblent avoir éliminé des jalons et relier des matériaux acoustiques avec des personnalités différentes (par exemple, de la musique au bruit). En d'autres termes, le processus est en charge de la contradiction entre le connu et l'inconnu, le prévisible et l'imprévisible, et fusionne la surprise dans un arrière-plan relativement préparé⁸²³ ». De

⁸²¹ *Ibid.* p. 91.

⁸²² *Ibid.* p. 52.

⁸²³ *Ibid.* p.132.

telles idées créatives abandonneront inévitablement le concept traditionnel de thème et le type de composition composé de divers principes spécifiques, et emprunteront le matériel créatif symbolique de l'éventail plus large de l'art, de la nature, de l'histoire et de la culture avec une perspective philosophique. Avec le temps, un processus graduel est créé comme une forme de travail correspondant aux contours du matériau créatif. Une telle forme n'a pas de caractéristiques communes comme le paradigme structurel de la musique traditionnelle, mais elle correspond complètement à la trajectoire du mouvement du matériau créatif dans chaque œuvre et se développe de manière organique, tout comme le processus de vie personnalisé ne peut pas être copié.

Regardons les créations de matériaux dans la musique spectrale à travers *Prologue* de Grisey. Il s'agit d'une œuvre monophonique pour alto solo dont la matière créative est inspirée des neumes, enregistrement mélodique de chants au Moyen Âge. Grisey sélectionne la 1^{re}, 2^e, 3^e, 5^e, 7^e, 9^e, 11^e et 13^e fractions de la note *Mi*, puis, correspondant aux nombres ordinaux de ces partiels, un prototype de neumes avec différentes longueurs et formes est conçu, puis transformé en une forme mélodique avec le nombre de notes et le sens de progression correspondant complètement aux neumes par la notation. Ces mélodies sont répétées en continu et l'ensemble de l'œuvre est également généré en neumes macroscopiques de différentes longueurs et formes. Dans le même temps, le son continue de se déformer, de la consonance à divers degrés déconcertants jusqu'à ce qu'il devienne enfin du bruit. « Prologue » est l'introduction du cycle des *Espaces acoustiques* ; à grande échelle, les neumes semblent symboliser l'ancienne mélodie à travers le temps et l'espace.

Fig. 38. Le prototype de mélodie de Neume et la forme de mélodie correspondante de l'œuvre *Prologue*. Cette figure est issue de l'article original de Xu Yi qui en donne la référence suivante : Gérard Grisey-*Fondements d'une écriture*⁸²⁴ de Baillet Jérôme.

Puis à travers l'œuvre de Grisey, *Jour, contre-jour* (1978-79), œuvre pour orgue, treize instruments et bandes à quatre canaux, on peut voir le sens formel du processus. Le compositeur a dit que l'œuvre était un écho mystérieux de sa lecture de l'ancien livre égyptien des morts-vivants, décrivant la relation entre la lumière et l'obscurité, le jour et la nuit, la vie et la mort : « J'ai utilisé le changement constant de la fréquence inharmonique à la fréquence harmonique pour écrire une course imaginaire du soleil du jour à la nuit⁸²⁵. » Grisey a conçu un processus appelé « Transformation symétrique de deux objets », un processus unique de concepts dialectiques et de progrès dramatiques et un changement constant dans la même unité sonore.

Chaque unité audio de cette œuvre contient deux « matériaux » contrastés, symbolisant la relation dialectique entre la lumière et l'obscurité, la vie et la mort. L'ensemble du processus est une relation symétrique entre le haut et le bas, qui symbolise le voyage complet du jour à la nuit, des va-et-vient symétriques, « du matin d'attente sans fin... à la nuit d'attente sans fin » décrite par Grisey.

⁸²⁴ BAILLET, Jérôme, *Gérard Grisey-Fondements d'une écriture*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000, p. 107 et p. 110.

⁸²⁵ GRISEY, Gérard, *op. cit.*, p. 142.

De même, dans *Treize couleurs du soleil couchant* (1978), Murail exprime pleinement les phénomènes naturels du coucher du soleil et le processus musical de l'œuvre. La pièce entière est divisée en treize paragraphes, ce qui correspond évidemment aux « treize couleurs ». Chaque partie se compose d'un ton de couleur spécifique comme point de base, flûte et clarinette jouant le ton de base, violon et violoncelle jouant la « dérive de tonalité » produite par des techniques de modulation sonore au cours de la musique. La lumière et la couleur du son sont décroissants d'une manière imperceptible, comme nous voyons l'expérience visuelle de coucher du soleil tombant.

2.3 Utilisation de la technologie électronique pour mélanger la tonalité du son

La composition principale de la musique spectrale est une combinaison d'orchestre ou d'instruments acoustiques traditionnels, parfois à l'aide de matériel de bande. Le concept technique de la musique synthétique a été beaucoup emprunté dans la voie créative.

La musique synthétique est née en France en 1951 et est une branche importante de la musique acoustique électronique, contrairement à la musique concrète qui est née en France en 1948. La musique synthétique est marquée par le son électronique, et la musique concrète est basée sur des sons naturels, mais les deux utilisent la modulation électronique et sont de plus en plus intégrées. L'émergence de l'électro-technologie a grandement enrichi les ressources et la possibilité de changement de son, et a également eu un impact profond sur le développement de la technologie de composition. L'attrait de ce nouveau domaine pour les compositeurs est évident depuis l'abandon complet des instruments acoustiques par Varèse qui s'est tourné vers l'écriture de la musique acoustique électronique.

Les compositeurs de musique spectrale utilisent de nombreux concepts et techniques de musique synthétiques comme la synthèse additive, la modulation de fréquence et la boucle de réinjection dans la composition d'instruments acoustiques traditionnels. Par exemple : s'appuyant sur le principe de la « synthèse additive » qui utilise plusieurs ondes sinusoïdales différentes (sons purs) pour synthétiser des sons, la musique spectrale utilise différents instruments pour remplacer différentes ondes sinusoïdales, obtenant ainsi une nouvelle tonalité macro, et chaque instrument a sa propre personnalité sonore. De nouvelles fréquences sonores sont dérivées des

méthodes de « modulation en anneau » et de « modulation des fréquences », y compris des fréquences non harmoniques complexes. La différence entre les deux méthodes est que la première est basée sur le principe de modulation de l'amplitude du transporteur, alors que la seconde est basée sur le principe de modulation des fréquences du transporteur.

Analysons l'œuvre de Murail *Mémoire/Érosion* (1976) pour cor et neuf instruments, afin de comprendre l'utilisation du principe de « la boucle de réinjection » et l'expression de cette technique dans l'œuvre. Au début de la musique, le cor d'harmonie joue une note, et le groupe la simule ensuite avec temps de réverbération – c'est comme si le son du cor français était enregistré par un appareil phénoménal, et d'autres instruments sont comme un enregistreur pour terminer la relecture. La tâche, le processus de développement musical est comme la production électroacoustique de la boucle rétro réfléchissante.

Parce que la mise à jour constante des sons en direct nous fait dire que le son initial devient plus lisse et plus flou, chaque répétition du processus est un processus d'érosion. L'érosion est un processus dynamique de la règle à l'irrégulier, qui détruit progressivement l'état d'origine des choses jusqu'à ce qu'il entre dans un nouvel état de chaos. Dans ce travail, le cor français est comme une graine qui germe et pousse, érodée dans le processus répété, et qui forme ainsi un nouveau matériel. Et ce nouveau matériel est soumis au cycle de l'érosion, donc il se répète jusqu'à ce que la fin de la musique ne soit que plat et régulier comme un bruit blanc. L'œuvre symbolise le fait qu'un certain état de vie soit comme un cycle érodé, où de nouvelles règles seraient constamment établies mais fugaces et souvent écrasées par le chaos.

Dans la création de la série *Espaces acoustiques*, Grisey souligne que la périodicité de la musique est aussi sensible et élastique que la respiration et le rythme cardiaque d'une personne, et non un rythme de machines froides. On peut voir que la musique spectrale met non seulement l'accent sur l'incarnation de la sonorité, mais aussi souligne l'expression de l'émotion musicale, qui est la raison fondamentale pour laquelle l'école de musique spectrale adhère aux instruments acoustiques comme disposition principale. Afin de reproduire fidèlement les effets des sons synthétisés électroniquement à l'aide d'instruments acoustiques, le compositeur le convertit en notation traditionnelle et en notation proportionnelle à laquelle les interprètes sont habitués, parfois à l'aide de la notation graphique. Par rapport aux partitions musicales précédentes, non seulement un grand nombre de notes différentielles spécifiques ont

été ajoutées à la hauteur, mais la notation d'autres éléments tels que la force et la méthode de jeu est également plus détaillée. La référence des écoles de musique spectrale aux techniques de musique synthétique découle de leur profonde compréhension de l'avancement et de la supériorité de la technologie informatique. Grisey a étudié la musique électronique avec Jean-Etienne Marie, et a également étudié l'acoustique avec l'acousticien physique Émile Leipp. Murail a également étudié à l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique (IRCAM) du Centre Pompidou en France où il a travaillé et enseigné. De nos jours, avec l'aide d'ordinateurs, les compositeurs peuvent non seulement obtenir le matériel musical de leur choix à partir de l'analyse spectrale, et en faire des changements flexibles et infinis grâce au traitement du signal, mais aussi permettre aux compositeurs de se consacrer à la conception musicale sur des analyses et des calculs fastidieux.

3. Attitude esthétique de la musique spectrale

D'un point de vue de la musicologie, la musique spectrale est une école, mais Grisey et Murail désignent celle-ci comme une attitude envers la musique. D'une part, l'école de musique spectrale explore en profondeur la structure interne du son, prête attention aux changements psychologiques dans la perception du son et s'oppose clairement à la musique sérielle qui a une structure complexe et une pensée trop rationnelle. D'un autre part, l'école de musique spectrale ne se limite pas aux moyens techniques existants et à la musique elle-même. Elle s'appuie sur des concepts objectifs et abstraits de la technologie de la musique synthétique et transmet une compréhension profonde de la vie et de la rationalité du monde à travers la musique. C'est une sorte de coexistence émotionnelle et spéculative de l'attitude esthétique.

3.1 Association avec la musique sérielle : immanence et transparence

« J'aimerais être comme Bach, Chopin et Ravel à l'âge de 17 ans : aussi précis et mystérieux que Bach ; aussi touchant et doux que Chopin ; et aussi pointu et détaillé que Ravel », écrit Grisey dans son journal à l'âge de 17 ans. « Mais pour l'instant je n'y arrive pas... ». Dans un autre journal quelques mois plus tard, il écrit : « Les musiciens du sérialisme sont des érudits, pas des poètes. Le système à douze tons attend l'arrivée du génie, il peut rendre la musique moins rationnelle, plus émotionnelle et

douce. » Dix ans plus tard, cet idéal créatif se réalise. En 1979, Dufourt nomme théoriquement la musique spectrale pour la première fois, soulignant la différence entre la musique sérielle et la musique spectrale.

Selon Dufourt, l'immanence et la transparence de la musique spectrale sont de nouveaux facteurs dans sa présentation, par opposition au sérialisme.

L'immanence se réfère aux activités spirituelles de ses propres pensées. Descartes avec son : « je pense donc je suis » est le célèbre représentant de cette pensée philosophique. La pensée intérieure de la musique spectrale est incarnée dans deux aspects, l'un est de réfléchir à la façon d'utiliser les caractéristiques essentielles du son pour écrire une meilleure musique, et l'autre est d'étudier comment le son peut être mieux accepté par le public, ces deux aspects étant liés. Dans l'esprit de la musique spectrale, puisque le point de départ de la création est de revenir au son, alors il est nécessaire de sculpter la hauteur exquise, le rythme précis et la structure claire de certaines des caractéristiques externes de la musique, mais il faudrait utiliser des moyens scientifiques et efficaces pour comprendre l'analyse du monde interne du son afin de saisir l'essence de la musique. Pour que le son d'une œuvre musicale produise le meilleur effet auditif, Grisey utilise le concept psychologique de « seuil » comme l'un des éléments de la musique spectrale, qui se réfère à l'extension de la valeur limite d'un certain effet, pour atteindre l'interaction entre les différents paramètres de la psycho acoustique.

Sur la question de la « transparence », Gyorgy Kepes argumente dans *Language of Vision* : « Cela ne reflète pas seulement la perception qu'ont les gens des caractéristiques optiques, mais inclut également la perception qu'ont les gens de l'emplacement spatial. » L'école de musique spectrale considère le son comme un organisme vivant, et pense que le temps des œuvres musicales est aussi l'espace de la vie, de sorte que la manière dont le compositeur traite le temps traduit aussi la façon dont il voit les problèmes spatiaux du corps vivant. Chaque corps vivant passe par un processus temporel de génération, de changement et de disparition, et sa personnalité se reflète en détail dans différents espaces. La spatialisation du son des instruments de musique dans des œuvres telles que *Désintégration* de Murail est en fait une recherche continue de l'environnement de la vie. Le fait que Grisey intitule son œuvre *Espaces acoustiques* traduit sa profonde préoccupation de l'espace sonore. Ses six œuvres ont été écrites pendant onze ans, sa réflexion sur la question de l'espace sonore était si

permanente qu'elle a imprégné sa compréhension de la vie d'un point de vue philosophique.

3.2 Association avec la musique synthétique : fusion scientifique et artistique

Comme la musique synthétique, la musique spectrale doit également s'appuyer sur des plateformes informatiques dans le traitement des matériaux musicaux et emprunter de nombreux concepts techniques à la synthèse sonore électronique dans les techniques de création.

Bien qu'il existe un tel lien direct entre la musique spectrale et la musique synthétique, la musique spectrale ne traite du son que par les moyens scientifiques de la musique synthétique pour obtenir une variété de changements de tons, et il existe des différences significatives entre la conception, l'écriture, les médias et l'effet. La musique spectrale est basée sur une conception artistique. Elle copie la structure physique et le processus de changement de la musique sur la partition à travers le spectre de fréquences. Elle utilise des matériaux créatifs efficaces et des méthodes d'écriture de discrétisation à grande échelle, principalement à l'aide d'instruments acoustiques, et chacune possède sa propre complexité. L'ordinateur et la bande ne jouent qu'un rôle auxiliaire et supplémentaire pour le son et les techniques d'interprétation de la musique. Il y a davantage de facteurs scientifiques et technologiques pour synthétiser de la musique. Nous utilisons un ordinateur pour obtenir un son électronique pur en utilisant le système de battement unique et le mode de fonctionnement de la synthèse numérique.

<i>La musique spectrale</i>	<i>La musique électronique</i>
Artistique	Scientifique
Suivez la méthode traditionnelle de composition sur la base de matériaux créatifs	Méthodes techniques de production propres à la synthèse numérique
Instrument acoustique comme corps principal	Un son électronique pur
Séparation de l'écriture et du jeu	Intégration de l'écriture et de la performance acoustique

Conclusion

« Je crois que s'appuyer sur l'héritage du passé est une condition nécessaire pour toute avancée, et l'héritage du développement de la musique est continu », a déclaré Arthur Honegger (1892-1955), l'un des compositeurs du groupe des Six. ...« Les branches qui quittent le tronc vont bientôt se faner. » Il a même affirmé : « L'originalité absolue n'existe pas. » L'héritage de la musique spectrale sur l'histoire de la musique s'inscrit parfaitement dans les points de vue d'Honegger. La musique spectrale puise des nutriments dans la musique du passé, pas dans le langage de la musique, mais dans l'idée de création. Ils se concentrent sur le monde intérieur du son comme Scelsi, donnant un sens à la vie sonore comme Varèse, donnant un sens philosophique au processus musical comme Stockhausen, tout en étant aussi soucieux de la lumière et l'expression des couleurs que Debussy et Messiaen. Si le champ de vision continue de s'élargir, on découvrira que la perception acoustique prônée par la musique spectrale n'est pas seulement dérivée de la musique impressionniste, mais aussi des qualités esthétiques de la culture et de l'art modernes français, que sont la littérature symbolique et la peinture impressionniste.

L'essence de la création de la musique spectrale peut être considérée comme la compréhension, par le compositeur, du reflet de la réalité, ce qui se reflète dans l'utilisation d'un son non harmonique et de la technologie électronique. La source acoustique de la fréquence inharmonique est le bruit. Bien que chaque école de composition ait une compréhension et un traitement différents du bruit, l'entrée de la musique spectrale dans le domaine de la musique est le produit du développement de la civilisation mécanique du début du XX^e siècle et reflète l'industrialisation et l'urbanisation de la vie humaine. Si l'émergence de la fréquence inharmonique est un symbole de progrès social dans la première moitié du XX^e siècle, alors la technologie électronique représente le développement rapide de l'informatique dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les progrès et la précision de la technologie électronique sont pleinement compatibles avec le but créatif de la musique spectrale : l'exploration et l'ajustement sonore, et fournissent une multitude de moyens pour cela.

L'attitude esthétique de la musique spectrale renvoie à des pensées esthétiques plus profondes et plus essentielles. Les écoles de musique classique et néoclassique valorisent l'objectivité de l'expression et poursuivent le goût de la musique. La musique impressionniste et la musique expressionniste attachent de l'importance à la

subjectivité de l'expression, qui est l'expression de l'intériorité du compositeur. La musique spectrale attache non seulement de l'importance à l'expression de soi, mais aussi à l'effet de la musique et à l'acceptation de la musique par l'auditeur, qui avec le philosophe allemand Feuerbach considère l'homme comme le centre de l'esthétique et de l'art, l'essence de la création artistique comme un échange, et répond aux besoins humains préconisés par le psychologue américain Maslow. La pensée esthétique de l'humanisme est la même pour trouver la valeur de l'homme, et ainsi de suite.

L'opposition et la défiance de la musique spectrale envers la musique sérielle, à l'image du romantisme face au classicisme et de l'impressionnisme face au romantisme tardif, est la création inévitable du développement historique. Aujourd'hui, la musique spectrale, en tant que nouvelle partie de l'histoire du développement de la musique, évoque les nouvelles frontières musicales de la musique post-spectrale et inspire d'autres successeurs.

徐仪,刘涓涓,《频谱音乐的历史渊源、创作实质与美学态度》,武汉音乐学院学报,第3期,武汉,2017,p.4-12.

频谱音乐的历史渊源、创作实质与美学态度

徐 仪 刘涓涓

摘 要:2015年,武汉音乐学院特聘作曲教授徐仪为作曲系师生开设了《频谱音乐》系列学术讲座。本文保留讲座的特色内容并予以提炼,如引用频谱乐派作曲家表达重要理念的自传和日记等第一手资料,推介频谱音乐的核心概念“进程”(Process)并探讨其意义,聚焦频谱乐派“如何继承、如何思考、如何表达”等音乐创作的本质问题,力图对频谱音乐的历史渊源、创作实质与美学态度做出简明扼要的阐述。

关键词:频谱音乐;非谐频;进程;合成音乐

中图分类号:J609.9 **文献标识码:**A **DOI:**10.3969/j.issn1003-7721.2017.03.001

频谱音乐(Spectral music)是20世纪70年代起源于法国的音乐流派,它以分解乐音的频谱为创作基础,以追求声音在时空进程中的微妙变化和自然美感,来传达一种融合式的感悟。频谱乐派的代表作曲家包括格里塞(G.Grisey;1946—1998)、米哈伊(T.Murail; b.1947—)和杜福尔(H. Dufourt; b.1943—)等人,他们所使用的创作材料和技术手段,还有作品所传达的音乐效果和美学观念,正在产生着越来越广泛的影响。^{*}

近年来,国内专家学者对于频谱音乐的研究已有不少论文和论著,这些成果从创作材料、技术原理和音响组织等方面对频谱音乐进行了系统和深入的研究。正如这些文献所揭示的那样:频谱乐派大量借用电子合成音乐的技术手段,又

有着美学和心理声学的视角,比起20世纪的许多先锋派来说,它的音乐语言和风格还要抽象得多。那么,是否可以从音乐历史的角度出发,让我们像过去认识音乐道路上的新事物那样,深入浅出地来认识频谱音乐及其流派的本质?是否还可以通过对频谱乐派的创作实质与美学态度的探究,加深对它语言、技术和风格的理解?

一、频谱音乐的历史渊源

和频谱音乐诞生的有关因素可往前追溯至少一百年。19—20世纪之交的社会变迁、文化发展与科技进步不仅直接为艺术创作带来新的题材,也将艺术的功用从写实中解放出来,转而表现

收稿日期:2017-06-02

作者简介:徐 仪,女,旅法华裔作曲家,曾师从频谱音乐大师格里塞,被视为后频谱乐派;历任法国塞尔吉-蓬图瓦兹国立音乐学院作曲教授、上海音乐学院和武汉音乐学院特聘作曲教授(法国里昂 69000)。刘涓涓,女,武汉音乐学院作曲系副教授,硕士生导师(武汉 430060)。

内心世界和寻找自我价值,如印象主义绘画强调从个人角度表达对光线和色彩的理解,象征主义文学则追求朦胧的色晕和延绵的气氛。在这些外来观念启迪音乐创作迈入新时代的同时,现代机械文明还带给音乐创作新的创作素材,更是直接触发作曲家对音色和音响的探索达到前所未有的热衷程度,在将近一个世纪的时间里形成多米诺骨牌式的推动效应。到了20世纪下半叶,以“声音”、“科技”和“色彩”作为关键词的频谱音乐已经呼之欲出。具体来说,梅西安、塞尔西、斯托克豪森、瓦雷兹和里盖蒂等人的观念、技术或作品对于频谱音乐的问世产生了直接的影响。

(一)梅西安:联觉式的音色观念

梅西安(O. Messiaen; 1908—1992)是紧接德彪西后最有成就的法国作曲家,也是管风琴家和作曲导师。他的创作方法多种多样且影响广泛:有限移位调式的音高材料、附加时值和非逆行节奏等节奏技巧、对远东音乐和中世纪圣歌的吸收重塑、以鸟鸣为素材并系统应用的鸟歌语言和整体序列技术。

梅西安为钢琴、管乐队及打击乐而作的《天堂的色彩》(*Couleurs de la Cité Céleste*; 1963),将对天主教的虔诚信仰和联觉式的音色观念结合了起来。“联觉”是一种心理现象,指某种感官的体验触发另一种感官经验。这部作品以《圣经·启示录》为创作源泉,用声音来描绘《环绕着天座的彩虹》《七天使吹七号》《我们将深渊的钥匙交给星斗》《圣城的火花似结晶碧玉》和《圣城的地基是用宝石镶嵌》这五个部分的“色彩”,象征着所居住的“天堂”。因而,作品的结构处理也完全是以作者理解的色彩演变方式为依据,来对旋律、节奏主题、复杂的声音和音色进行处理:从热到冷、从多色至白色,又转向黑色。

梅西安在这部作品将听觉与对色彩的感觉紧密联系起来,用一种声音或组合多种声音创造出多样化的颜色。这种全新的音色观念直接指引了他的两位学生、频谱音乐流派的灵魂人物——格里塞和米哈伊探索新的声音世界。

(二)塞尔西:对单音材料的全新认识

意大利作曲家塞尔西(G. Scelsi; 1905—1988)出生于贵族家庭,从小接受严格而系统的教育,他深厚的法文造诣是频谱乐派后来在美学观念上接近并受教于塞尔西的潜在因素。塞尔西早期的作曲生涯反映出20世纪一些主要流派对他的影响,如未来主义、新古典主义和十二音音乐等等。四十年代末期曾受到精神疾病的困扰,治疗期间,他从钢琴中寻找治愈的方子:每天坐在钢琴边不停地、聚精会神地演奏同一个单音——就像他少年时代经常做的那样。塞尔西1952年隐居于罗马并重新开始创作,但这时的音乐语言已和过去的自己完全“决裂”,也迥异于当时盛行的序列音乐。

塞尔西的新方法是开发单音的内在性。他的代表作《四首为乐队而作的作品》(*Quattro pezzi per orchestra*; 1959),主要材料是四个单音(♭—♮—♯—♮),在细微的起伏中通过渐进式的音色转化,将声音内在和强大的能量散发出来。因为在塞尔西看来,一个作曲家如果不能渗透到音乐的内在,便永远不会是一个伟大的艺术家和音乐家。塞尔西对单音的冥想是他探究神智学“万物同根”一元论的写照,神秘的异国情调则反映着远东文化对他审美观的浸润。

塞尔西专注于单音的创作观念在西方音乐史上前所未有的,对频谱音乐作曲家的创新起到了重要的启迪作用,因而被后者视为音乐道路上的“教父”。70年代,格里塞和米哈伊在罗马居住时曾多次拜访塞尔西,并将他的作品通过频谱乐派共同组建的“旅程”乐团介绍到法国。

(三)斯托克豪森:结构本质的“进程”说

斯托克豪森(K. Stockhausen; 1928—2007)是二战后德国最活跃的先锋派作曲家。他的创作涉足整体序列主义、偶然音乐、电子音乐和世界音乐等流派,并在这些领域都留下了有影响力的代表作。他的语言和风格不断迁徙,自由探索和持续创造新的声音才是他一直不变的目标。

为六位演唱家及六个麦克风而作的《调弦》(Stimmung),是斯托克豪森1968年在纽约一座面对长岛的孤屋里,于大雪纷飞、万籁寂静的氛围下创作的。他将作品命名为德语中具有多义性的“Stimmung”,既是取声学媒介的“调弦”之意,也是表达个人内在的“情绪”与“心境”。作曲家在写作中赋予人声新的特性:将音高材料建立在以B⁴为根音的泛音列之上,用泛音给根音“着色”的方式,为二者提供一种音乐性的并存方式。

由于材料简洁,有些评论家认为这部作品受到了斯托克豪森的学生、简约主义作曲家扬(L.M.Young;b.1935)的影响。然而,《调弦》中歌词的音节和音素经历了不断的、涡旋式的蜕变过程,是源于作曲家将所见世界看作一个持续变化的进程。格里塞和米哈伊深受《调弦》的影响,尤其是受斯托克豪森进程观念的点悟,将“进程”一词作为频谱音乐的基本概念和重要组织手段。

美籍法裔作曲家瓦雷兹(E.Varese;1883—1965)和匈牙利作曲家里盖蒂(G.Ligeti;1923—2006)也和频谱音乐的出现不无关系。瓦雷兹把音乐看作是科学和艺术的统一体,他的创作扩大了音乐的概念范围,认为噪音具有运动和工作的特点,是有生命过程的声音。里盖蒂将审美注意力放在了声音色彩的浓淡对比与层次变化上,因而对微分音而言更看重的是它的音色意义而不是音高作用。由此看来,除了梅西安、塞尔西和斯托克豪森从音响、材料和结构方面给予频谱音乐重要的启迪,瓦雷兹的和里盖蒂的美学观也在一定程度上影响了频谱乐派。

二、频谱音乐的创作实质

频谱乐派推崇声音的自然美,起点就是分析声音的物理现象,这是对“生命起源是自然现象”的观照。频谱音乐从基音和泛音的关系出发,由

此进入声音的内部世界。频谱(Spectrum)可揭示声音振动元素与能量的关系,频谱分析仪则将抽象的声音信号转换为各种可视的频谱图(Spectrum plots):线状谱(Line spectrum)和离散谱(Discrete spectrum)像静止的照片那样,测量时间片断中声音频率的平均能量;语图(Sonogram)与声谱图(Spectrogram)则像动态的电影那样,反映时间持续时声音频率能量的波动^①。

频谱乐派由此获得了比过去更加精确和翔实的声音参数,从这个基础出发,他们更乐于遵循自己的创作需要,以抽选、合成或加工的方式从中获得音乐素材,从而创造出新的声音。格里塞说:“从今以后,不能再认为‘声音’(Sound)是固定和相互替换的物体。这些‘声音’在我看来如同一些时间中的力场,这些力(指意图而非模式)是运动的和起伏的;它们的生存如同细胞一般,有生有死,尤其是它们的能量趋向于一种持续性的变形”^②。因此,频谱乐派的“声音”概念,是具有美学意义和和特定逻辑、是有组织的所有自然的声音,它具有“生成变化”的特点,而不是音调(Tone)或各种孤立参数的组合。

(一)音乐材料:加入非谐频声音

频谱图不但可提供和基音振动频率呈倍数比的泛音谐频(Harmonic spectrum)参数,而且也能提供来自于弦乐的用弓或管乐的舌唇音等不同演奏方式产生的噪音及其非谐频(Inharmonic spectrum)参数。谐频与非谐频是频谱音乐中非常重要的创作概念,在频谱乐派看来,非谐频的声音同样具有自然的美感,它们不但资源丰富且尚未得到充分的开发,故而把它们纳入音乐材料的范畴。为了尽量准确记录这些非谐频的音高,他们在创作时以1/4音、1/6音、1/8音和1/16音的微分音来记谱。微分音的加入,不仅使得音乐材料在数量上大为增加,也使声音的质地得到改变

和丰富。

从格里塞1974年为七件乐器而作的《周期》(Period)起,频谱音乐开始在法国兴起,并迅速遍及欧洲及美洲。格里塞对长号E音(41.2H)进行频谱分析之后,在作品末尾用配器方式把它的基音、部分泛音和几个不协和的分音再现为音响。如谱1记谱所示,这组弦中既有乐音也有微分音,由低至高顺序的第六音是降低1/6音的d[♭]、第八音是升高1/4音的a[♯],第九音是升高1/4音的c[♯]。这种作法开辟了对泛音的新认识,作曲家自己称之为“乐器合成”(instrumental synthesis)^③。

谱1 格里塞《周期》的音乐材料^④

The image shows a musical score for 'Period' by Gérard Grisey. It consists of four staves. The first staff is for Violin (Vn), the second for Flute/Viola/Ve (Fl/Vla/Ve), the third for Clarinet/Contrabass (Cl/Cb), and the fourth for Trumpet/Contrabass (Trbn/Cb). The notation includes various notes and rests, representing the spectral material.

格里塞后来将《周期》作为他《声响空间》(Les Espaces Acoustique)大型系列的第二首,在完成《周期》之后的十一年中,他继续摸索并扩展频谱音乐的写作技术,依次完成第三首《分音》(Partiels; 1975)、第一首《序曲》(Prologue; 1976)、第四首《调制》(Modulations; 1976-1977)、第五首《暂态》(Transitoires; 1980-1981)和第六首《结尾》(Epilogues; 1985)。这让人不禁想起:勋伯格的十二音技术最早是出自《钢琴曲五首》中的第五首(Op.23, 1923)、梅西安的整体序列技术最早是来自《节奏练习曲四首》中的第二首《时

值与力度的模式》(Mode de valeurs et d'intensités; 1949)。由此看来,频谱音乐的问世与历史上大多流派别无二致,都经历了从“实验化培育”到“规模化种植”的创造过程。

(二) 音乐形式:是生命体及其进程的映射

频谱乐派将声音看作生命体,把时间看作生命体赖以生存的空间和不可或缺的“大气层”,而且对于时间概念的理解也比过去的音乐创作更加宽广。格里塞说:“至今为止我创作的音乐,主要使用的时间类型是定向的:生物学的、历史的、以及戏剧的不可逆转的时间”^⑤。生命体在时间中生成、变化和消失的过程则构成了音乐形式上的“进程”:“我采用‘进程’(Process)这个术语是针对‘发展’(Development)而言,它意味着音乐陈述已不再是通过增殖细节,而是扣减细节、跨越区域的固定途径。这样可引导听众穿越许多看似取缔了里程碑标志的区域,将性格不同的音响素材链接起来(比如从乐音到噪音)。换句话说,‘进程’掌管着已知与未知、可预测与不可预测的矛盾,并将惊奇(Surprise)融合于相对有准备的背景上”^⑥。这样的创作观念,必然会摒弃传统的主题概念和以各种具体原则构成的曲式类型,而以哲学的眼光从艺术、自然、历史和文化等更广阔的范围中借用具有象征意义的创作素材(Material),在时间中以渐变的进程生成为对应创作素材轮廓的作品形式(Form)。这样的形式,不像传统音乐的结构范式那样存在共性特征,而是完全对应每部作品中创作素材的运动轨迹有机地生长,有如个性化的生命过程那样不可复制。

先通过格里塞的《序曲》来看频谱音乐中创作素材的建立。这是一部为独奏中提琴而作的单声部作品,创作素材受中世纪记录圣咏旋律的

③ Gérard Grisey. *Écrit: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008, p.91.

④ 谱例出自 Gérard Grisey. *Écrit: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008, p.93.

⑤ Gérard Grisey. *Écrit: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008, p.52.

⑥ Gérard Grisey. *Écrit: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008, p.132.

纽姆谱(Neumes)启发而来:格里塞选取长号E音频谱的第1、2、3、5、7、9、11和13号分音,再对应这些分音的序数设计出长短和形态不一的“纽姆”原型,又通过记谱转化为音符数量与进行方向与“纽姆”完全对应的旋律形态(见谱2)。这些旋律不断重复,整部作品也生成为长短和形态各异的宏观“纽姆”形式。与此同时,声音则持续变形,从协和经过到不同程度的不协和直到最后成为噪音。《序曲》是《音响空间》大型系列的引入部分,“纽姆”的出现象征着古老的旋律穿越时空而来。

谱2 《序曲》中部分“纽姆”原型与对应的旋律形态^②

The image displays four musical examples, each consisting of a 'Neume' prototype on the left and its corresponding melodic form on the right. Each example includes a tempo marking and dynamic markings.

- Neume 7:** Prototype: 2 1 3 6 5 7 4. Melody: Tempo $\text{♩} = 100 \rightarrow 140$. Dynamics: *pp* to *mp*.
- Neume 9:** Prototype: 2 1 3 6 5 7 4 8 9. Melody: Tempo $\text{♩} = 100 \rightarrow 130$. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*.
- Neume 11:** Prototype: 2 1 3 6 5 8 4 9 11 10 7. Melody: Tempo $\text{♩} = 100 \rightarrow 240$. Dynamics: *f*, *mp*, *f*, *mp*.
- Neume 13:** Prototype: 2 1 3 6 5 8 4 10 13 12 9 11 7. Melody: Tempo $\text{♩} = 100 \rightarrow 300$. Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*.

再通过格里塞为电管风琴、十三件乐器及四声道磁带而作的《日复一日》(*Jour, contre-jour*; 1978-79),来看进程被赋予的形式意义。作曲家本人说这部作品是他阅读古埃及《亡灵书》后的神秘回响,阐述了光与暗、日与夜、生与死之间的关系:“我用非谐频到谐频的不断变化,写下一部想象中太阳从日到夜的赛跑”^③。格里塞设计了一种叫“两个音动体作对称变化”(Transformation symétrique de deux objets)的进程,这种具有辩证性概念和戏剧化进展的进程为他个人所独有,是同一种音响单位的持续变化。《日复一日》

中的每个音响单位都包括A、B两个“音动体”,象征着光与暗、生与死的辩证关系。整个进程则是上下对称的关系,象征着格里塞描述的从“无尽等待的清晨……无尽等待的夜晚”这个由日至夜、往返对称的完整历程(见图1)。

同样,米哈伊在《日落十三色》(*Treize couleurs du soleil couchant*; 1978)中,将太阳落山的自然现象和作品的音乐进程也做了完全的映射。全曲分为十三个段落,显而易见是对应“十三色”。每一段落由一个带有特定色彩的音程作为基点,长笛和黑管演奏基础音程,小提琴和大

提琴演奏运用声音调制技术产生的“泛音漂移”。在音乐进程中,声音所表现的光线和色彩以一种难以察觉的方式渐变,正如我们目睹夕阳西下的视觉体验那样。

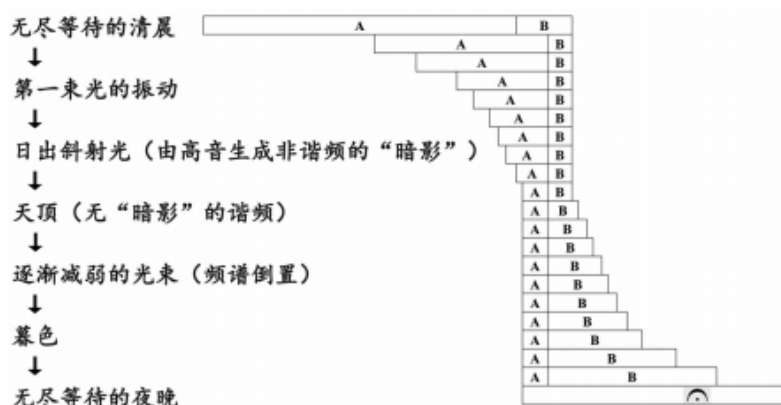


图1 格里塞《日复一日》的进程^⑨

(三)音乐手法:用电子科技调配声音的色调
频谱音乐的主要编制是传统声学乐器构成的大乐队或乐器组,有时也使用磁带素材。在创作手法上大量借鉴了合成音乐(Music synthesis)的技术概念。

合成音乐1951年起源于德国,是电子声学音乐(Electronic acoustic music)领域的一个重要分支,与之相对的是1948年起源于法国的具体音乐(Music concrete)。合成音乐以电子声音为标志,具体音乐则以自然界声音为音源,但二者都使用电子调制的手段,并越来越趋向整合。电子技术的出现大大丰富了声音的资源 and 变化的可能性,也对作曲技术发展产生了深远的影响。这个新领域对于作曲家的吸引力之大,从瓦雷兹彻底放弃声学乐器而转向电子声学音乐的写作就可见一斑。

频谱学派作曲家把“加法合成”(Additive synthesis)、“环形调制”(Ring modulation)、“频率调制”(Frequency modulation)和“回射循环”(Re-

injection loop)等许多合成音乐的技术概念运用于传统声学乐器的作曲之中。如:借鉴“加法合成”用若干不同正弦波(纯音)来合成声音的原理,频谱乐派用不同乐器来代替不同的正弦波,从而得到一个宏观的新音色,而每件乐器自身的音色个性已经消失。借鉴“环形调制”和“频率调制”的手法派生出一系列新的声音频率,其中就有复杂的非谐频。两种手段的不同之处在于,前者建立在对载波振幅进行调制的原理上;后者建立在对载波频率进行调制的原理上。

下面通过米哈伊为圆号及九件乐器而作的《记忆/侵蚀》(*Mémoire/Erosion*; 1976),来具体了解他对于“回射循环”原理的运用和这一手法在作品中的表现意义。音乐开始时,圆号奏出一个音,乐队紧接着以不同时值的延迟来模拟它——这就好比圆号发出的音被一个现象中的装置来录制,而其他乐器则如同录音机去完成重播的任务,音乐发展的过程就像回射循环的电声制作一般(见图2)。

^⑨ 谱例出自 Baillet Jérôme. *Gerard Grisey—Fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan Éditions, 2000, p.56.



图2 回射循环的工作原理

由于不断更新的现场声音会导致初始声音变得越来越平滑和模糊,所以进程的每一次重复都是一个“侵蚀”的过程。“侵蚀”是一种从规则到不规则的动态过程,它逐步摧毁事物原有的状态直到进入混乱的新状态。在这部作品中,圆号就像一颗种子发芽成长,在重复进程中受到侵蚀,进而形成新的样式。而这新样式又受制于侵蚀的循环,就这样重复下去直到乐曲结尾只剩下平坦规则的“白噪音”。作品象征着某种生活状态就像一种被侵蚀的循环,不断建立新的规则却转瞬即逝,屡屡被混乱状态所战胜。

格里塞在《声响空间》系列的创作中强调:音乐的周期性如同人的呼吸和心跳那样敏感并富有弹性,而不应是冰冷机械的律动。可见,频谱乐派不仅强调声音色调的体现,也很强调音乐情感的表达,这是频谱乐派坚持以声学乐器为主要编制的根本原因。为了准确地把电子合成声音的效果通过声学乐器再现出来,作曲家是转化为演奏者习惯的传统记谱法和比例记谱法来实现的,有时也辅助以图表记谱法。相对于过去的乐谱而言,不但音高上增加了大量具体的微分音,对于力度和演奏法等其他要素的记谱也更加细致。频谱乐派对于合成音乐手法的借鉴,则源于他们深谙计算机科技的先进性和优越性。格里塞曾跟随马里(J.Marie)学电子音乐,还曾师从物

理声学家莱蒲(É.Leipp)学习声学知识,米哈伊也曾在法国蓬皮杜中心的音乐音响研究所(IR-CAM)工作和教学。如今在计算机的辅助下,作曲家不但可以从频谱分析获得任何想要的音乐材料、通过信号处理使之产生灵活和无穷的变化,更能使作曲家跨越繁琐的分析和计算而投入到音乐构思这样的创造性工作上。

三、频谱音乐的美学态度

从音乐学角度来看,频谱音乐是一种乐派,但格里塞和米哈伊他们更提倡把它看作是一种认识音乐的态度(Attitude)。一方面,频谱乐派深入探索声音的内部结构,关注心理对于声音的感知变化,旗帜鲜明地反对结构复杂、思维过于理性的序列音乐。另一方面,频谱乐派不囿于已有的技术手段和音乐本体,借鉴客观与抽象的合成音乐技术概念,通过音乐传达对人生和世界理性深刻的认识,是一种感性与思辨共存的美学态度。

(一)与序列音乐的关联:呈现“内在性”与“透明性”

格里塞17岁时就已经在日记中写道:“我很想与巴赫、肖邦和拉威尔相似:像巴赫一样精确和神秘;像肖邦那样感人和甜蜜;像拉威尔一样敏锐和细致。但目前还做不到……”^⑩他在几个月后的另一篇日记中又写道:“序列音乐家是学者而不是诗人。十二音体系等待着天才的到来,他可将音乐变得少些理性,多些感情与温柔”^⑪。十年以后,这样的创作理想变为实现。1979年,杜福尔在理论上第一次为“频谱音乐”命名,他这样指出序列音乐与频谱音乐的区别(见表1)^⑫。

⑩ Gérard Grisey. *Écrit: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008, p.310. 摘自格里塞1963年11月9日的日记。

⑪ Gérard Grisey. *Écrit: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: MF Éditions, 2008, p.312. 摘自格里塞1964年3月10日

表1 序列音乐与频谱音乐的区别

序列音乐	频谱音乐
局部性与多核性的模式	声音和进程的连贯
掩盖连续发展的固有逻辑，赋予作品以潜在的统一性	显露构造性的顺序，将统一性明显化
偏爱断续的直觉，认为音乐如同叠瓦状的结构性排列	被持续的、动力性的直觉所支撑，认为音乐是一个相互影响的网络
依靠紧缩的方法取得紧张度	通过变化的方法取得紧张度
采用局部化解的办法减弱冲突	运用调节的方式削弱冲突

杜福尔认为,相对于序列主义而言,频谱音乐的“内在性”(Immanence)和“透明性”(Transparence)是它呈现的新因素。

“内在性”是指从自身发出的精神活动,笛卡尔(R. Descartes)“我思故我在”的名言就是这种哲学思维的著名代表。频谱乐派的内在性思维体现在两个方面,一是思考如何运用声音的本质特征写出更好的音乐,二是研究声音如何能更好地被听众接纳,这两个方面相互关联。在频谱乐派看来,既然创作出发点是回归到声音,那么就不必去雕琢精致的音高、精确的节奏和清晰的结构这样一些音乐的外在特征,而是应该运用科学有效的手段去了解分析声音的内部世界才能把握音乐的本质。而为了让音乐作品的声音产生出最好的听觉效果,格里兹将“阈限的”(Liminal)的心理学概念作为频谱音乐的要素之一,是指对“阈值”(Threshold)——某种效应产生的界限值进行伸延扩展,来实现心理声学中各种参数之间的互动。

关于“透明性”问题,凯伯斯(G. Kepes)在《视觉语言》(Language of vision)一书中认为:“它不但反映人对于光学特征的认知,同时还包含着人对于空间位置的感知”。频谱乐派将声音看作具

有生命力的活体,认为音乐作品的时间也是生命体的空间,那么,作曲家如何处理时间也反映出他如何看待生命体存在的空间问题。每个生命体都会经历生成、变化和消失的时间进程,它们的个性之处是通过不同空间中的细节来体现。米哈伊在《分裂》(Désintégration)等作品中将乐器的声音做空间化处理,实际上是对于“生命”环境的持续探寻。从格里塞对《音响空间》系列的作品命名已经体现出他对于空间问题的极度关注,这六部作品的创作时间长达11年,他对声音空间问题的思考这样执着,已经渗透了他对于哲学意义上的生命问题的感悟。

(二)与合成音乐的关联:融合“科学性”与“艺术性”

与合成音乐一样,频谱音乐在音乐材料的处理上也要借助计算机平台,在创作手法上大量借鉴电子声音合成的技术概念。

频谱音乐与合成音乐之间虽然存在这样的直接联系,但频谱音乐只是通过合成科学的科学手段处理声音来获得多样的色调变化,而从构思、写作、媒介到效果都与合成音乐有着显著的区别。频谱音乐是从艺术构思出发,将乐音

表2 频谱音乐与合成音乐的区别

频谱音乐	合成音乐
艺术化	科学化
在创作素材的基础上沿用传统的作曲方式	数字合成所特有的技术制作手段
声学乐器为主体	纯粹的电子音响
写作和演奏的二分性	写作与音响实现的一体化

的物理结构与变化过程通过频谱“复制”到乐谱上,采用有效的创作素材及大规模离散化的写作方法,以运用声学乐器为主,且具有各自复杂的音色及演奏技法,电脑及磁带只起辅助和补充作用。合成音乐的科技因素则更多,它完全通过计算机,运用数码合成所特有的节拍系统和运行模式得到纯粹的电子音响(见表2)。

结 语

法国“六人团”的作曲家之一奥涅格(A.Honegger; 1892-1955)说:“我认为,依靠过去的遗产是任何前进的必要条件,音乐发展的继承性关系是连续不断的。脱离树干的枝杈很快就会枯萎……”他甚至断言:“绝对的独创性是不存在的”^⑩。频谱音乐对于音乐历史的传承完全吻合奥涅格阐述的这些观点。频谱音乐从过去的音乐中汲取养分,但不是体现在音乐语言而是体现在创作观念上。他们像塞尔西那样关注声音的内部世界,像瓦雷兹那样赋予声音以生命意义,像斯托克豪森那样赋予音乐过程以哲学意义,还像德彪西和梅西安那样善于光和色的表达。若将视野继续扩大就会发现,频谱乐派提倡的“回归感知”,不仅是源于印象主义音乐,它还是象征主义文学和印象主义绘画这些法国现代文化和艺术的美学特质。

频谱音乐的创作实质可看作是作曲家对现实的理解和反映,这体现在对非谐频声音和电子技术的运用上。非谐频的声学来源是噪音,尽管

不同流派对于噪音有着不同的理解和处理,但它进入音乐领域是20世纪早期机械文明发展的产物,是人类生活工业化和城市化的反映。如果说非谐频的出现是20世纪上半叶社会进步的象征,那么电子技术则代表着20世纪下半叶计算机科技飞速发展的成就。电子技术的先进性与精确性完全吻合频谱音乐探索和调配声音的创作目的,并为之提供了丰富的手段。

频谱音乐的美学态度反映出更深层和更本质的美学思想。古典乐派和新古典主义乐派重视表达的客观性,追求音乐本体的情趣。印象主义音乐和表现主义音乐重视表达的主观性,是作曲家对自我的内在拓展。频谱乐派不但重视自我表达,同时还关注音乐的传达效果和听者对于音乐的接纳,这与德国哲学家费尔巴哈(L. A. Feuerbach; 1804-1872)把人作为美学和艺术的中心、把艺术创造的本质看作交流活动、与美国心理学家马斯洛(A. H. Maslow; 1908-1970)所提倡的满足人的需求、找回人的价值等等这些“人本主义”的美学思想是一致的。

频谱音乐对于序列音乐的反对与挑战,有如浪漫主义替代古典主义、印象主义替代晚期浪漫主义一样,是历史发展的必然性造就的。如今,频谱音乐作为音乐发展历史中新的组成部分,也像先于自己出现的那些流派那样,正在启发和影响着后频谱乐派和其他后继的作曲家开拓更新的音乐疆域。

(责任编辑 孙 凡)

Annexe 2.

Traduction de l'article de Liu Juanjuan 刘涓涓 : « $1+1=3$: l'œuvre musicale de Xu Yi, lauréate du Prix de Rome des compositeurs résidant en France »

Le texte suivant est la traduction de l'article :

刘涓涓, « $1+1=3$: 记旅法作曲家罗马大奖获得者徐仪的音乐 », 音乐创作, 第 1 期北京, 2012 年, p. 107-109.

LIU, Juanjuan, « $1+1=3$: l'œuvre musicale de Xu Yi, lauréate du Prix de Rome des compositeurs résidant en France », *Music Works*, n°1, Pékin, 2012, p. 107-109. NT.

NB : Liu Juanjuan est la collègue de Xu Yi au Conservatoire de Wuhan

A) TRADUCTION

« Compositrice lauréate du Prix de Rome » est la seule indication sur la carte de visite de Xu Yi. Quand il s'agit de quelques expériences, Xu Yi répond simplement en souriant et minimise ainsi : « quand j'ai vécu à la villa Médicis... », mais toutes les personnes ayant une légère connaissance de l'histoire de la musique savent que le « Prix de Rome » dans le monde de l'art est comme le statut du « Prix Nobel » en scientifique. Ce prix a été créé par la France au 17^e siècle, et dédié à de jeunes artistes talentueux, architectes et musiciens, qui vivent à la villa Médicis pendant plusieurs années comme aide matérielle. Berlioz, Bizet, Massenet et Debussy et de nombreux autres compositeurs exceptionnels ont reçu ce prix. Xu Yi a été la première compositrice chinoise à obtenir le Prix de Rome et à être éditée ensuite.

Bien sûr, les prix ne sont pas exactement la même chose que la valeur artistique. C'est comme Ravel, un compositeur si brillant, qui n'a jamais remporté le Prix de Rome, mais sa

musique a marqué l'histoire de la musique. Par conséquent, en écoutant la musique de Xu Yi, je pense à ne pas être influencée par les honneurs que la compositrice a reçus. Objectivement parlant, la musique de Xu Yi est calme et pleine de tension, un peu complexe mais toujours belle et très contagieuse. En particulier, j'ai ressenti son sens du son et du contrôle, ainsi que ses différentes expressions de la pensée culturelle chinoise. Elle avait l'air confiante quand elle a parlé de sa carrière, sans doute grâce à sa propre culture, sa culture musicale et ses compétences professionnelles.

Pensée créative : « Incorporer le concept du passage à la musique spectrale »

En ce qui concerne la pensée créative, Xu Yi a dit succinctement : « J'ai fait un concept de la fusion entre le Yi King et la musique spectrale ». Immersée de nombreuses années dans les cultures chinoise et française, Xu Yi comprend profondément à la fois la connotation idéologique du Yi King et les caractéristiques artistiques de la musique spectrale.

Le Yi King est un livre philosophique dans le trésor de la culture traditionnelle chinoise étudiant la loi du changement des choses, de sorte qu'il est traduit en anglais comme le Livre des transformations [*I Ching, The Book Of Changes*]. Le Yi King est composé de soixante-quatre trigrammes permettant de révéler la loi générale du changement du mouvement de toutes choses dans le ciel et sur la terre. Le thème principal est « le yin et le yang du Tao », c'est-à-dire que le yin et le yang existent dans toutes choses en même temps. Ils sont interdépendants et travaillent ensemble, et ils sont toujours dans la dynamique d'un état d'équilibre. Le Yi King est accompagné de l'histoire sociale et culturelle de la Chine depuis trois mille ans, et il est devenu un symbole de la culture chinoise et de l'esprit national.

La musique spectrale est un genre de musique contemporaine qui naît en France dans les années 70 et qui devient de plus en plus influente. Le fondateur est Gérard Grisey, disciple de Messiaen. Le principe de la composition de la musique spectrale est de suivre la nature physique de l'harmonie, afin de maintenir l'intégrité et la continuité de la musique, à travers les moyens de l'instrument pour constamment ajuster et changer la proportion des sons et la couleur sonore dans l'harmonie. L'idée créative de la musique spectrale intègre la science et l'art en une seule méthode, héritant de la tradition musicale moderne française de Debussy et Messiaen à la poursuite de la couleur sonore. Pour cette raison, Xu Yi a adopté la musique spectrale dans le cadre de sa pensée créative, et a été profondément influencée par Gérard Grisey au Conservatoire de musique [de Paris].

Le secret de la combinaison du Yi King et de la musique spectrale est : le Yi King résume la loi du changement, qui peut juste guider le compositeur dans la musique spectrale pour

maintenir le mouvement et l'équilibre du son. En outre, la référence de Xu Yi à la philosophie du Yi King rend également sa pensée créative profondément imprégnée par la culture traditionnelle chinoise.

1+1=3 est l'une de ses œuvres les plus importantes. Elle a expliqué : ce n'est pas une formule mathématique, mais une culture intègre une autre culture, et une troisième culture émerge.

Comme cette œuvre est écrite pour deux orchestres franco-chinois de percussions, deux orchestres jouent des instruments culturels différents qui symbolisent l'intersection, la collision et la communion des deux cultures.

Le percussionniste représente le « je », explorant la troisième culture et la personnalité musicale résultant de l'écart entre les opposés et les contraires de l'Orient et de l'Occident, comme les temps anciens et la modernité, l'existence et l'inexistence, et les deux contraires du yin et du yang. Au début, l'écoute de la musique donne aux gens une sensation de ruissellement et de choc, et quand on l'écoute avec soin, on sent que les défauts sont des transitions et des traces de sculpture. Cependant, l'ensemble de l'œuvre est plein d'énergie et a une certaine décontraction, c'est de loin la plus représentative du métissage culturel sino-français du concept créatif de Xu Yi.

Caractéristiques musicales : Ce dont j'ai besoin, c'est de musique universelle.

Bien qu'il soit impossible de déterminer le style musical d'un compositeur à travers quelques œuvres, il est au moins certain que la création de Xu Yi présente une grande assimilation de la musique électronique, de la musique spatiale et de la musique du micro-son, de nombreux genres de la musique du XX^e siècle, et la compositrice a essayé d'être une personne vraiment libre. Cela a confirmé la réponse de Xu Yi lorsqu'on lui demande : « Que pensez-vous des créations d'autres compositeurs chinois » ? Elle répond, « je n'ai pas étudié d'autres compositeurs chinois parce que j'étais préoccupée par ce dont j'avais besoin, c'est de la musique universelle ».

L'utilisation de la musique électronique par Xu Yi est étroitement liée à la musique électronique de l'IRCAM où elle a étudié, mais elle n'aime pas utiliser le timbre du son électronique. Elle utilise la musique électronique comme un moyen créatif de traiter des instruments acoustiques pour atteindre les effets sonores voulus.

La musique spatiale est un concept sonore qui est apparu au milieu du XX^e siècle avec l'émergence et le développement de la musique électronique, et c'est aussi l'une des caractéristiques importantes dans la création de Xu Yi. Plus d'une douzaine d'œuvres, comme *Le Plein du Vide* pour 14 instruments et 8 canaux, *Xiao Yao You* pour 12 instruments et 8 canaux,

et d'autres traduisent l'influence du concept de musique spatiale, utilisant un mélange d'instruments acoustiques et de haut-parleurs électroniques.

Elle utilise 8 haut-parleurs, ce qui s'adapte objectivement avec justesse au concept spatial des huit trigrammes du Yi King, et les haut-parleurs sont en accord avec un certain décalage horaire et la combinaison du son, formant un espace sonore dynamique, reflétant le Yi King et la musique spectrale dans la connotation profonde du « changement » et du « mouvement ». La musique du micro-son se retrouve également dans la création de Xu Yi, elle décompose souvent l'intervalle en moins qu'un demi-ton, dans la combinaison continue d'instruments de musique et de mouvement du temps pour former un flux sonore coloré.

La référence de Xu Yi à la musique électronique, à la musique spatiale, à la musique du micro-son est dérivée de son idée sur la musique spectrale qu'elle considère comme une musique à la poursuite de la couleur sonore. Dans les œuvres de Xu Yi, on peut parfois voir des techniques complexes, mais le goût esthétique est différent de la nouvelle complexité représentée par Brian Ferneyhough. Après avoir reçu un diplôme d'études supérieures en composition à Paris en 1989, Xu Yi a étudié pendant un certain temps au Conservatoire de Musique de Californie, où Brian Ferneyhough travaillait. Elle écoutait souvent Grisey et a embrassé le principe de la musique spectrale. Lorsque Xu Yi utilise tous les moyens techniques, elle utilise son propre concept créatif et son goût esthétique comme prémisses pour déterminer ce qui est utile et nécessaire pour elle.

Conception esthétique : « La création musicale a besoin de génie »

Les compositeurs qui peuvent écrire des œuvres excellentes doivent non seulement avoir une pensée créative claire, mais aussi posséder une esthétique perspicace. Xu Yi a divisé les compositeurs modernes en deux types. L'un est représenté par la « Nouvelle École de Vienne » et Boulez, soulignant l'importance de la technique, dont les caractéristiques musicales sont très logiques. Elle croit que la raison pour laquelle ce type de compositeur peut atteindre un certain niveau de réussite musicale est un haut niveau de talent musical. L'autre est représenté par Ligeti, et Xenakis et l'école de la musique spectrale, qui considèrent le phénomène du son plus important que la théorie musicale. Ils prônent le domaine artistique de l'œuvre et mettent la technique derrière eux. Parmi les deux types de compositeurs, Xu Yi appréciait davantage les derniers.

Dans les entretiens, Xu Yi dit souvent : « La technique de la musique spectrale est en fait très simple, la musique n'a pas à parler de beaucoup de technique ». Elle a explicitement mentionné : « J'ai suivi les cours de Grisey pendant de nombreuses années, mais il m'avait rarement parlé des problèmes techniques spécifiques à traiter. Il y a un travail très important

qui accompagne toute la vie du compositeur, c'est d'analyser les détails techniques des œuvres des grands compositeurs, y compris parfois leur théorie musicale ».

Le compositeur intègre les techniques qu'il a apprises dans ses propres expressions musicales, tandis que le théoricien résume toutes les techniques de composition en lois et les transforme en théorie de composition. Ainsi, lorsque les différents manuscrits de Xu Yi sont apparus sous mes yeux, j'ai pensé que le secret derrière ces notes denses n'était connu que de la compositrice elle-même. Elle ne parle pas de technologie, cela ne signifie pas que sa création n'a pas de technologie. Elle considère la technologie comme un outil et un moyen de création, le sens artistique et la culture sont plus importants.

Le génie est un terme dont Xu Yi parle souvent. Elle croit que la création musicale dépend du génie, que les grands compositeurs ont cette capacité naturellement. Donc elle fait des commentaires sur des compositeurs du XX^e siècle : « Stravinsky est un véritable génie, et un génie aux multiples facettes », Ligeti était l'un des compositeurs de musique nouvelle les plus admirés par Xu Yi au début du XX^e siècle. Elle croit que son style est changeant, mais toujours au point juste. Il a montré un talent unique. Stockhausen est aussi le genre de personne extrêmement intelligente qu'elle admire.

Dans la musique de Berio, il y a souvent une étincelle de pensée, mais la profondeur ne suffit pas. Les œuvres classiques de Krzysztof Penderecki appartiennent à l'époque où il a écrit *Élégie pour les victimes d'Hiroshima* au siècle dernier. On peut voir que Xu Yi a une vision de la théorie de génie.

Expérience d'apprentissage : « Je suis contente de ne pas avoir fait de détour »

En parlant de son apprentissage et de son expérience vécue, Xu Yi dit : « Je suis contente de ne pas avoir fait de détour », et même elle a le sentiment que chaque étape de sa vie lui était destinée. En fait, d'une part, Xu Yi a développé une personnalité confiante dès son plus jeune âge et s'est fixé un objectif de vie élevée en raison de ses talents brillants et de son expérience croissante. Ensuite, sa solide base professionnelle et sa persévérance la destinaient à réussir pas à pas.

Xu Yi a été admise au Conservatoire de Musique de Shanghai en 1978 pour étudier le Erhu. En approfondissant son apprentissage, Xu Yi se rend progressivement compte que l'apprentissage simple des instruments de musique nationaux a encore des limites, et la création musicale est non seulement plus en accord avec son caractère calme et introverti, mais peut aussi être un moyen d'atteindre des idéaux personnels. Lorsqu'elle est entrée en phase de premier cycle au Conservatoire de Musique de Shanghai en 1981, elle a finalement choisi la composition pour y mettre toute son énergie.

En 1986, Xu Yi a obtenu un diplôme avec des réalisations exceptionnelles pour enseigner au Conservatoire de Shanghai. Cette expérience d'Études au Conservatoire de Musique de Shanghai a eu un impact décisif sur le succès ultérieur de Xu Yi. La recherche et la création de musique spectrale exigent que le compositeur doive avoir un niveau très élevé d'appréciation artistique et de distinction des sons. Et Xu Yi a été en mesure d'avoir une audition sensible et précise au collège. Elle a appris la musique traditionnelle chinoise systématiquement, et avec des enseignants tels que Lu Zaiyi, Chen Mingzhi et Gan Bihua, elle a encore acquis une base d'écriture solide et une base théorique solide.

Ses capacités ont été reconnues après que Xu Yi fût envoyée par le ministère de la Culture pour étudier en France en 1988, qu'elle ait obtenu le premier prix du Conservatoire National supérieur de Musique de Paris en 1994, puis le Prix de Rome, [ville où elle séjourne entre 1996 et 1998]. Comme les œuvres de nombreux compositeurs exceptionnels du 20^e siècle, tels que Stravinsky, Messiaen, John Cage, Ligeti et Berio, *Le Plein du Vide* (1997) a été choisi par le ministère de l'Éducation nationale française au programme du Baccalauréat Musique 2006 et 2007, ce qui signifie que Xu Yi et sa musique sont entrées dans l'histoire de la musique française.

Xu Yi est pleine de gratitude envers ses mentors, en particulier Grisey, qui est décédé. Elle pense qu'il a non seulement enseigné la composition à ses élèves, mais dans certains moments critiques de la vie, il leur a souvent appris à refuser. Des années plus tard, lorsque les grands orchestres et festivals du monde sont venus lui commander des œuvres, Xu Yi a souvent décliné ces projets trop pressés dans le temps. « Je suis responsable envers le public, pour ma vie musicale, pour l'histoire de la musique », dit-elle. Que Grisey appréciait Xu Yi, nous pouvons le voir dans la lettre de recommandation qu'il a écrite pour l'attribution du Prix de Rome.

La profondeur de la pensée, une gestion du temps sans faille et un langage harmonique et timbrique tout à fait hors commun. De plus Mme Xu Yi, d'origine chinoise, a su puiser dans la philosophie taoïste non seulement une inspiration mais encore une écriture musicale aussi cohérente qu'originale. Elle fait partie de ces rares élèves auquel je voue une grande admiration et je suis convaincu que sa musique fera date dans le paysage musical français⁸²⁶.

Ces commentaires montrent que Grisey comprend parfaitement Xu Yi. En tant que compositeur de classe mondiale, il a prévu les réalisations artistiques futures de cette jeune compositrice.

⁸²⁶ La lettre de recommandation de Grisey est affichée sur le site personnel de Xu Yi, <http://xuyi.fr/pressbook/list>. Consulté le 20 avril 2021.

Le credo de la vie : Ne pas devenir *Le Deuxième Sexe*

Dans l'histoire de la composition musicale, la place des compositeurs est majoritairement occupée par les hommes, on peut dire que les femmes sont rares. Derrière ce phénomène se cachent des causes physiologiques, historiques et sociales complexes. L'écrivaine française, Simone de Beauvoir, a donné un point de vue féministe célèbre dans son essai *Le Deuxième Sexe* : « On ne naît pas femme : on le devient ». Ainsi, en tant que femmes à succès, elles sont toujours plus intéressantes que les hommes, il en est de même en musique. On a demandé à Nadia Boulanger ce qu'elle ressentait en tant que musicienne. Elle a répondu : « Je suis une femme depuis plus de cinquante ans, donc il n'y a rien de nouveau à ressentir ».

D'autre part, les femmes travaillent plus fort que les hommes pour élargir leur carrière. Lorsque Xu Yi a travaillé pour la première fois avec certains des orchestres les plus célèbres du monde, elle a ressenti la pression du sexisme. Mais elle a répondu par l'action. Afin de bien comprendre chaque instrument, elle a même acheté tous les instruments et les a mis à la maison pour explorer le son et la méthode de jeu. Dans les prémisses de l'exécution, elle a exploité des nouvelles techniques et de nouvelles tonalités, et de même dans les répétitions, elle a personnellement joué la musique pour impressionner ces artistes de classe mondiale.

Xu Yi s'est donc rendu compte : « En tant que femme, vous payez plus dans votre carrière que les hommes. Et quand les femmes ont un net avantage sur les hommes, ils vous trouvent et vous reconnaissent ». Cependant, Xu Yi a également acquis une expérience créative que les compositeurs masculins ne pouvaient pas gagner. Le rôle de la maternité lui a donné une expérience émotionnelle merveilleuse et noble qui a inspiré sa création. Dans son écriture, elle a commencé à utiliser consciemment la voix pure des enfants, et elle a même demandé au trompettiste d'imiter le son de la trompette-jouet de son fils pour obtenir un son très enfantin et particulier.

En bref, Xu Yi ne se pense pas comme une féministe, et elle est la première à savoir si elle a fait de son mieux en tout temps. « Pourquoi les compositeurs doivent-ils faire la distinction entre les sexes ? Les compositeurs ont besoin de leurs travaux pour être jugés, ils n'ont pas besoin de jouer de la différence entre les sexes pour gagner un certain avantage », a-t-elle dit. « Sinon, c'est admettre une sorte de sexisme ».

Au cours de l'entretien, madame Xu Yi m'a laissé une impression de sagesse, de confiance en soi et de persévérance, mais en même temps, sous sa politesse, j'ai remarqué une distance. Avant que mes sentiments ne se soient exprimés, Xu Yi a dit franchement : « De l'enfance à l'âge adulte, y compris maintenant en France, certaines personnes disent que mon défaut est l'arrogance, peut-être parce que je ne prends pas en compte l'évaluation de ceux qui m'entourent. Mais mes amis pensent que je traite les gens très sincèrement ». La sensibilité et l'indépendance sont les caractéristiques des artistes, et elles sont liées à la façon de penser et à

l'activité mentale propres aux carrières créatives. Ce trait de caractère peut provenir d'un sentiment spontané de protection, pour protéger les idées artistiques de l'individu contre les interférences extérieures. Rimski-Korsakov a dit : « Dans la création, les opinions des autres sont nuisibles. Je préfère que mon travail soit imparfait, mais au moins que ce soit l'opinion unique de l'auteur, que tout le travail appartienne à l'auteur. Dans ce cas, les lacunes pour maintenir la personnalité créative peuvent être comprises ».

刘涓涓,《1+1=3:记旅法作曲家罗马大奖获得者徐仪的音乐》,音乐创作,第1期北京,2012年,p.107-109.

刘涓涓 《“1+1=3”的音乐》

“1 + 1 = 3”的音乐

记旅法作曲家、“罗马大奖”获得者徐仪

刘涓涓

采访摘录

- “我属于少数可以拒绝约稿的人,因为我不愿时间的限制把作品写砸了。我要对听众负责,对自己的音乐人生负责,也要对音乐历史负责。”
- “作曲家为什么一定要区分性别?作曲家要靠作品来说话,而不是靠性别的差异来获得某些优势。否则,就是承认某种歧视,承认女性是第二性。”
- “我没有研究其他中国作曲家,因为我关心的是自己需要的东西,是世界性的音乐。”
- “有人说我的缺点是孤傲,可能就是因为我太不顾及周围人的评价。”
- “搞艺术、搞音乐最重要的是人品。对于学生,我首先希望他们要学会做人。”

“作曲家、‘罗马大奖’获得者”。徐仪的名片上仅有这寥寥只字介绍。在谈到某些经历时,徐仪也只是微笑着轻描淡写地说“当年我住在梅迪奇庄园的时候”,但略懂音乐史的人都知道,“罗马大奖”在艺术界的地位与影响颇似科学界的“诺贝尔”奖,它由法国在17世纪设立,专门颁给富有才华的年轻艺术家、建筑家和音乐家,并将居住于罗马梅迪奇庄园数年的待遇作为第一名获得者的物质奖励。柏辽兹、比才、马斯涅和德彪西等诸多杰出作曲家都曾获得过这一殊荣。徐仪则是首位获得“罗马大奖”并曾入住梅迪奇庄园的华人作曲家。而且,这是一位女性。

当然,获奖与否并不完全等同于艺术价值,像拉威尔这样杰出的作曲家,尽管锲而不舍地参赛却始终未能获得过“罗马大奖”第一名,但他的音乐却同样载入音乐史册。因而,在聆听徐仪的音乐时,我提醒自己排除那些荣誉光环带来的干扰。客观地说,徐仪细腻而不失大气、沉着而富有张力、略显复杂但依旧动听的音乐确实很有感染力。特别是,我从中感受到了她对音色突出的感受与掌控能力,以及她对于中国文化思想与众不同的表达方式。这位通晓法语、英语和意大利语的作曲家在谈到自己的事业时显得十分自信,想必和她自身的文化涵养、音乐修养和专业功力不无关系。

创作思维:“把易经的观念和频谱音乐融合起来”

关于创作思维,徐仪简洁地说:“我就是把《易经》的观念和频谱音乐融合起来”。多年徜徉于中法文化,徐仪深谙《易经》的思想内涵和频谱音乐的艺术特质。

《易经》是中国传统文化宝藏中研究世间万物变化规律的一门哲学典籍,故而它在英语中被译为“变化的书”(The

Book of Changes)。《易经》由卦辞及爻辞组成,用六十四个卦象揭示天地万物运动变化的普遍规律。其主旨是“一阴一阳之谓道”,即“万物万象的内部同时存在阴阳两种相反的属性,它们互相依存、互相为用,并始终处于彼消此长,此进彼退的动态平衡状态”(《周易》[DB],http://www.sdzzyj.com.cn)。《易经》伴随我国的社会文化历史走过了三千年,已经成为了中国文化和民族精神的象征。频谱音乐(Spectral music)则是20世纪70年代起源于法国、影响日趋扩大的现代音乐流派。创始人梅西安弟子、法国作曲家格里兹(Gerard Grisey,1946-1998):作曲原理是遵循泛音列的基本物理性质,在保持音乐整体性与连续性的前提下,通过配器手段不断调整和改变声音中的泛音比重和音响色彩。频谱音乐的创作理念融科学性和艺术性为一体,继承了德彪西和梅西安追求声音色彩的法国现代音乐传统。徐仪采纳频谱音乐成为其创作思维的一部分,正是因为她接受了这样的创作观,另一方面,还和她当时在巴黎音乐学院师从格里兹并受其深厚影响有关。

《易经》与频谱音乐,前者代表了古老的中国哲学思想,后者是20世纪后半叶新生的西方现代音乐文化,二者能够结合的奥秘就在于,《易经》所归纳的阴阳变化规律,正好能够指导作曲家在频谱音乐中如何保持声音的运动和平衡。而且,徐仪对《易经》哲学思想的借鉴,也使她的创作思维打上了“母语”文化的烙印。《1+1=3》是徐仪的重要作品之一,她解释说:“‘1+1=3’不是一道简单的数学题,而是指一种文化融合了另一种文化,就会产生第三种文化”。作品为打击乐独奏家与两个打击乐团而作,两个打击乐团演奏中西两类打击乐器,象征着两种文化的邂逅、碰撞和交融。

打击乐独奏家则仿佛代表本体“我”，在东方与西方、古代与现代、存在与不存在以及阴与阳这些两两相对、互有对立的思想文化缝隙里，探寻第三种文化和自己想要的音乐个性。音乐初听之下给人以淋漓和震撼之感，细细品味感到不足之处是某些过渡还有雕琢的痕迹。但整首作品能量充沛，张弛有度，是目前为止最能够体现徐仪创作观念的中法文化“混血儿”。

音乐特色：“我需要的是世界性的音乐”

尽管通过寥寥几首作品无法定论一位作曲家的音乐风格，但至少可以肯定徐仪的创作特色在于：广泛吸收电子音乐、空间音乐和微分音音乐等 20 世纪以来诸多流派之所长，作曲家力图做一个真正自由的人。这也印证了当徐仪被问到“你如何看待其他中国作曲家的创作”时，她所做出的回答：“我没有研究其他中国作曲家，因为我关心的是自己需要的东西，是世界性的音乐”。

徐仪使用电子音乐手段，不仅是因为 20 世纪以来的现代创作与电子音乐密切相关，法国又是电子音乐的重要发源地；还因为徐仪曾入选法国国立音乐音响研究所 (IRCAM) 专门进修过计算机音乐。但她既不喜欢也不使用电子音乐的音色，而是把它放到与传统音乐语言平等的地位来看待，将计算机音乐作为一种创作手段去处理真实的音色，使之达到自己想要的音色效果。空间音乐是 20 世纪中期伴随着电子音乐的产生与发展而出现的音响概念，也是徐仪创作的重要特色之一。她为 14 件乐器与 8 声道而作《盈与虚》、为 12 件乐器与 8 声道而作《逍遥游》等十多首作品都体现出这一观念的影响，都使用了常规发声媒体与音箱的混合编制。她使用 8 个音箱，客观上正好与《易经》中“八卦”的概念相吻；而且，音箱之间是按照一定的时差和组合方式发声，形成动态的音响空间，折射出《易经》和频谱音乐中“变化”与“运动”的深刻内涵。微分音音乐也体现在徐仪的创作中，她常常把音高分解成小于半音的微分音，在乐器的不断组合与时间运动中形成色彩斑斓的音响流。

徐仪对电子音乐、空间音乐、微分音音乐这三种流派的借鉴，都源自她把音乐看作音响、追求声音色彩的频谱音乐创作思维。徐仪的作品中有时也能见到艰深的技巧和繁复的谱式，但审美情趣却又不同于以芬尼豪赫 (Brian Ferneyhough) 为代表的新复杂主义——虽然在 1989 年获得巴黎音乐师范学院作曲高级文凭后，徐仪曾赴加芬尼豪赫所在的美国加利福尼亚音乐学院学习过一段时间。也就是在那里，她经常听到他们提到格里兹，并最初接受到频谱音乐的观念。可见，徐仪在借鉴一切技术手段时，都是以个人的创作观念和审美情趣为前提来确定哪些才是自己有用和必要的东西。

美学观念：“音乐创作要天才般的本领”

能够写出好作品的作曲家，头脑中除了持有明确的创作思维，还必然包含富有见地的美学观。徐仪是一个“唯音乐论”者。她将现代作曲家分两种类型，一种以“新维也纳学派”和布列兹为代表，强调技术的作用与意义，其音乐特点是高度逻辑化。她认为这种类型的作曲家之所以能够达到一定的音乐成就，归根结底是音乐天赋极高。另一种作曲家以里盖蒂、泽纳吉和“频谱音乐”学派为代表，他们把声音的本质看得比理论更高，讲究作品的境界而将技术放在其后。在这两类作曲家中，徐仪更欣赏后者，并称之为“更为上品”的作曲家。采访中，徐仪经常谈到“频谱音乐的技术其实很简单”、“音乐不用谈很多技术”等观点；也明确提及尽管师从格里兹学习多年，对方也很少讲自己是如何具体去处理技术问题。但是，伴随作曲家一生的创作有项非常重要的工作，就是拿着前人的作品、有时包括理论家的成果去分析其中的技术细节。只不过，作曲家把领悟到的技术化作音乐的表达方式融入创作，而理论家把研究出的技术规律总结提升为作曲理论。所以，当徐仪写满细密音符和各种复杂记号的作品构思设计在我眼前轻轻掠过时，我想它背后凝聚的功夫只有作曲家自己知晓。她“不谈技术”不说明她的创作就没有技术，她是把技术看作创作的工具和途径，而把艺术感觉和文化修养视作音乐的最高境界。

“天才”也是徐仪经常提到的词汇。她认为音乐创作要靠天才般的本领，而大师级的人物都具有这种天生的能力，由此引发对左右 20 世纪音乐创作道路的风云人物进行了点评：斯特拉文斯基是一个真正的天才，而且是一个多面性的天才。里盖蒂则是 20 世纪上叶出生的新音乐作曲家中令她最为钦佩的一位，认为他的风格虽然多变，但总是变得恰到好处，显示出独有的天赋。斯托克豪森也是她所欣赏的那类极端聪明的人。贝里奥在字里行间常常迸发出思想火花，但深刻性不够。潘德烈茨基的经典作品都包括在上世纪写《广岛受难者的挽歌》的那个年代。可见，徐仪还是一个持“天才论”观点的作曲家。

学习经历：“我很庆幸没有走过弯路”

当追溯到徐仪的学习和成长经历时，她说“很庆幸没有走过弯路”，甚至“觉得人生的每一步好像是命中注定”。其实，一方面是聪颖过人的资质与顺利成长的经历使徐仪从小养成了自信的个性，树立了高远的人生目标。而后，又是坚实的专业基础和坚韧的毅力“注定”她一步步取得成功。

徐仪 1978 年考入上海音乐学院附中学习二胡。随着年龄的增长与学习的不断深入，向往世界音乐殿堂的徐仪逐渐感到单纯学习民族乐器仍有局限，而音乐创作不但更符合自

已沉着内敛的性格，而且可能是一条实现个人理想的途径。于是，她在1981年以二胡和作曲双专业考入上海音乐学院本科后，最终单向选择了作曲以使自己能够投入全部精力。1986年，徐仪以突出的成绩毕业留校任教。这段在上海音乐学院渡过的青少年时期对徐仪后来的成功产生了决定性的影响。从事频谱音乐的研究和创作对作曲家的音高辨别力和艺术鉴赏力都要求极高——而徐仪在附中阶段已练就了灵敏精准的听力；系统深厚的中国民族音乐和传统文化知识则是从幼年学习二胡开始就耳濡目染；加上陆在易、陈铭志和甘璧华等作曲、和声各科老师的倾心培育，她进一步获得了扎实的写作功底和坚实的理论基础。这些能力在徐仪1988年被文化部公派法国留学后得到普遍承认：就读巴黎音乐师范学院一年后获得作曲高级文凭第一名；1994年获巴黎高等国立音乐学院作曲第一名；1996年获“罗马大奖”；特别是作品《盈与虚》在维斯特拉文斯基、梅西安、约翰·凯奇、里盖蒂和贝里奥等20世纪许多杰出作曲家的作品之后，被法国教育部选为2006、2007年法国高考音乐专业试题，意味着徐仪及其音乐载入了法国音乐史册。

徐仪对于导师们充满了感激之情，尤其是怀念已经离世的格里兹，认为他不但教会学生如何创作，更在人生的许多关键时刻点拨了自己，譬如经常告诫她“要学会拒绝”。多年后，当世界各大乐团和艺术节的邀约纷至沓来时，徐仪常常婉拒那些时间仓促的稿约。她说：“我要对听众负责，对自己的音乐人生负责，也要对音乐历史负责”。格里兹对这位中国学生的认可，能在他为徐仪申请“罗马大奖”时写的推荐信中窥见一斑：“她深入的思维和历史上毫无缺失的准确掌握，还有她在和声与音色上的独特运用，这些都呈现她具备卓越作曲家的优质。

此外，中国出生的徐仪，不仅能汲取道家哲学精华，更达到了与其宗旨相辅相成的音乐创作。我也深信，她的音乐作品在法国音乐领域里将会留下非凡的音乐史迹”。这样的评价，既反映出格里兹做为导师，对自己心爱的学生及其创作有着深入的了解和殷切的期望；也同时说明了他作为一个音乐流派的权威人物和世界级作曲大师，对这位年青作曲家创作成果的肯定和未来艺术成就的预见。

人生信条：“不做第二性”

在古今内外的音乐创作历史上，作曲家的职业角色被男性牢牢占据，女性可谓凤毛麟角。这种现象背后是复杂的生理、历史和社会原因。法国作家西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）在她享誉世界的著作《第二性》中，将女人称作“第二性”，并提出著名的女权主义观点：“女人不是生下来就是女人，而是后来才变成女人”（西蒙·波娃《第二性》[M]，桑竹影、南珊译，湖南文艺出版社1986年版）。所以，作为事业成功的女性，她们总是比男性更加引人关注，音乐

领域也是如此。科普兰、巴伦博伊姆和皮亚·卓拉等20世纪众多杰出男音乐家的导师布朗热（Nadia Boulanger），就曾被问到作为一个女性音乐家的感受。这位“现代音乐之母”从容回答说：“我已经做了五十多年的妇女了，所以没有什么新奇的感觉”（阿伦·科普兰《娜迪娅·布朗热——现代音乐之母》[DB]，汪启璋译，<http://www.wunderhorn.com>）。

但另一方面，女性在事业上的拓展要比男性付出更多努力。徐仪最初和一些世界知名的大乐团合作时，就感受到了来自性别差异的压力。她用行动来回应——对每件乐器进行充分的了解，甚至买回乐器回家揣摩音色和演奏法，在具备演奏可能性的前提下挖掘新技法和新音色，然后在排练中又亲自示范，使这些世界一流的演奏家们服气。徐仪由此得到切身体会：“作为女性，在事业上要比男性付出更多。而当女性比男性有着明显优势时，他们还是会发现和承认你。”不过，徐仪也收获了男性作曲家不可能得到的创作经验。母亲角色使她品尝到美好崇高的情感体验，激发了创作灵感。她在写作中开始有意识地使用儿童纯洁的声音，甚至曾安排小号手吹奏儿子幼时玩耍的小喇叭，得到非常童真又奇特的声音感受。

总之，徐仪认为自己并非强悍的女权主义者，而只是坚守“不做第二性”的原则，任何时候都是首先审视自己是否已经尽最大努力做到了最好。她说：“作曲家为什么一定要区分性别？作曲家要靠作品来说话，而不是靠性别的差异来获得某些优势。否则，就是承认某种歧视，承认女性是第二性。”这种平等的眼光、平和的心态和踏实的作风，是否值得追求事业成功的女性们沉思呢？

采访中，徐仪女士给我留下了智慧、自信和执着的印象，但同时也在她的彬彬有礼之下觉察到了难以靠近的心理距离。我的感受并未说出口，善于自省和思考的作曲家就坦诚地道出：“从小到大、包括如今在法国，都有人说我的缺点是孤傲，可能就是因为我不太顾及周围人的评价。但了解我的朋友都知道我待人是非常真诚的。”敏感和独立是艺术家的特质，它和创造性职业特有的思维方式和心理活动有关。这种特质可能源于自发的本体保护意识，目的在于使个人的艺术观念不受外界侵扰。里姆斯基-科萨柯夫就曾说过：“创作时别人参与意见是有害的，我宁愿作品写得差一点，但至少要求它是作者的独到之见，全部属作者所有”（里姆斯基-科萨柯夫《我的音乐生活》[M]，吴佩华译，上海音乐出版社1988年版）。如果是这样，为了保持创作个性而存在的“缺点”就可以得到理解了。

刘涓涓：武汉音乐学院作曲系副教授

Annexe 3.

Traduction de l'article de An Jing, 安婧 : « Xu Yi : *Guo feng* en concert à Shanghai en mai »

Le texte suivant est la traduction de l'article :

AN, Jing, 安婧, « Xu Yi : *Guo feng* en concert à Shanghai en mai, 徐仪 : 5 月为上海带来国风 », *Journal de Dongfang*, Shanghai, 25 avril 2008, p. 12.

A) TRADUCTION

Xu Yi était étudiante en France dans les années 80. Son œuvre *Le Plein du Vide* ainsi que des œuvres de Beethoven ont été sélectionnées par le ministère français de l'Éducation Nationale comme contenu d'examen professionnel de musique à l'examen au baccalauréat. Le compositeur du XX^e siècle qui a également eu cet honneur, est Stravinsky.

Récemment, une œuvre pour un film muet au Conservatoire de Musique de Shanghai, *La Divine*, a été mise en scène discrètement sur une petite scène. Le style est larmoyant. Cette œuvre est inspirée de l'expérience personnelle maternelle de Xu Yi.

Xu Yi dit : « Je ne sais pas comment faire avec le battage médiatique ».

[Le 11 mai], Xu Yi présentera son nouveau travail au public de Shanghai au He Luting Concert Hall du Conservatoire de Musique de Shanghai, *Guo Feng*, commandé par le ministère français de la Culture. Il s'agit de plus de 20 minutes de performance mixte pour un violon et un guqin. « A ce moment-là, il y aura une surprise pour les fans de *musique live*, mais je ne peux pas le révéler maintenant », déclare Xu Yi avec un sourire.

Âme chinoise, cœur français

J'ai imaginé un jour que Xu Yi, qui a longtemps vécu en France, serait une grande dame à la mode. À première vue, je fus déçue. Petite, vêtue d'un manteau noir ordinaire et pratiquement pas de maquillage, elle est si simple qu'elle peut immédiatement se noyer dans la

foule de Shanghai. Elle a emmené le journaliste faire le tour du campus poussiéreux du Conservatoire de Musique de Shanghai. Malheureusement, le Conservatoire était en travaux, et il n'y avait pas d'endroit tranquille pour parler. Xu Yi a plaisanté : « Hier soir, nous avons terminé notre représentation et sommes allés écouter la musique. La grande affiche devant la salle a déjà été remplacée par un aperçu du prochain spectacle. C'est très intéressant. Incroyable ».

Xu Yi a appris l'erhu depuis l'école primaire. Elle a déclaré : « À cette époque, le Conservatoire de Musique de Shanghai ne recrutait qu'un seul joueur d'erhu dans le pays, et ce fut moi. Mais j'ai choisi de composer. En comparaison, le chemin pour composer est beaucoup plus difficile, mais l'erhu est comme ça, et la perspective est trop minime ».

En 1986, Xu Yi, qui avait 22 ans, rattrape les bons moments après avoir obtenu son diplôme. « Au Festival de musique du printemps de Shanghai cette année-là, il y avait une symphonie de musique folklorique qui a interprété quatre de mes œuvres à la fois », dit-elle. « Grâce à cette histoire, j'ai également été publiée dans le journal de Wenhui, ce qui m'a procuré un sentiment d'accomplissement ». Puis Xu Yi est parti en France pour étudier en France deux ans plus tard, elle a dû souffler : « Quand je suis arrivée en France, c'était comme aller du paradis en enfer. Oui, j'ai écouté beaucoup de disques, et j'étais excitée ». Lorsqu'on lui a demandé comment elle s'est adaptée, pour elle c'était un euphémisme, « Après deux ans, j'avais pris le rythme ». En 1994, Xu Yi a remporté le premier prix du concours de composition du Conservatoire national de musique de Paris.

Tan Dun a un concept de « $1 + 1 = 1$ », et Xu Yi a un travail de percussion appelé $1 + 1 = 3$. Xu Yi a expliqué : « La combinaison des deux cultures a produit une troisième culture. Elle peut atteindre une hauteur qu'aucun des deux premières ne peut atteindre, mais ce doit être une bonne combinaison de deux compatibles avec la formation d'idées, de compétences, d'esprit et de perception. Elles sont étroitement liées, mais dans cette troisième culture, il ne faut pas jouer du pipa comme une guitare, jouer du guzheng comme un piano, et une personne portant une robe traditionnelle chinoise, n'est pas pour autant une chinoise ». Avec deux origines culturelles, Xu Yi a toujours maintenu avoir « l'âme chinoise, le cœur français », et elle met encore plus l'accent sur le maintien de la nationalité : « Le caractère incomplet d'une nation appartient au monde, et la force d'un pays la rendra inférieure ».

Innocence enfantine

Pour me préparer à l'entretien, je suis allée au département de composition pour écouter l'œuvre de musique folklorique de Xu Yi, *Xu Gu*, et d'autres musiques. Quand j'en ai parlé à

Xu Yi, elle a été stupéfaite un moment avant de réagir : « Oh, il y a longtemps ». J'ai mentionné que l'Orchestre chinois de Singapour, qui est venu à Shanghai il n'y a pas longtemps, a intégré la calligraphie dans la symphonie et était similaire à sa pratique antérieure. « Il y a beaucoup de choses à la mode que j'ai faites il y a longtemps, comme la musique électronique ». L'exploration de la musique par Xu Yi est souvent en avance sur les autres, mais elle-même n'a qu'un léger intérêt. « Faites-le quand vous êtes intéressé, faites-le à votre satisfaction, puis recherchez une nouvelle excitation. Quant aux autres personnes qui font quelque chose de similaire, je m'en fiche ».

La création et la vie de Xu Yi sont fortement influencées par les pensées taoïstes. En regardant la liste des œuvres de Xu Yi, il n'est pas difficile de trouver les titres de chansons taoïstes telles que *Xiao yao you*, *Wu wei* et *Gu yin* créées en France en 1995. Sous la tutelle de Grisey, le père de la musique spectrale, Xu Yi a bâti son système musical d'après le Yi king, qui n'a pas changé depuis 1991.

Dans la période de préparation à la création de Xu Yi, un grand nombre de calculs de précision occidentalisés doivent être effectués et opérés de manière complètement « rationnelle », mais lorsqu'elle est vraiment entrée dans la création, elle a accordé plus d'attention à la soi-disant « sensation » de la culture orientale. « Le processus de divination dans le Yi King est une combinaison d'intuitions vives et de calculs précis, et ne peut pas être complètement et absolument divisée ». Elle croit fermement que la pensée philosophique chinoise est « mondialisée » et « universelle ».

« La musique est connectée à la vie. C'est une pratique calme, silencieuse et sans contrepartie. Même si j'essaye la musique électronique, je n'utilise pas directement l'électroacoustique. Les sons de mes œuvres sont directement dérivés de la nature ou du son de l'instrument lui-même ». Des années de vie à l'étranger ont également permis à Xu Yi d'avoir une interprétation plus réaliste des pensées taoïstes : « La chose la plus importante pour une personne à vivre est de maintenir sa curiosité. La vie est le processus d'expérimentation du Tao. L'art et la vie doivent être ouverts et tolérants. La tradition et la modernité ne sont ni évanescentes ni délibérées ».

Xu Yi savait ce qu'elle allait faire dans le futur alors qu'elle n'avait que seize ou dix-sept ans. Sa vie est très douce grâce à sa personnalité innocente. Elle dit : « Beaucoup de mes camarades de classe en France pouvaient faire beaucoup d'autres choses que la musique. J'ai dit que moi non, je ne peux composer que de la musique, mais je ne peux pas faire de calcul. Certains journaux m'ont rapporté que j'étais comme un enfant dans la vie, et vieil homme en esprit ».

Qualité robuste

« Peut-être que si vous changez quelqu'un, vous pouvez réussir dans un environnement comme le mien ». Xu Yi insiste toujours sur l'influence de l'environnement culturel français sur elle. « En France, vous pouvez avoir ce genre de foi en l'art, une fois la garantie de base atteinte, on est prêt à contribuer à l'art. Mais ce type de croyance est rare en Chine. La Chine se développe rapidement, elle est sujette à l'impétuosité et il est difficile de créer un bon art ». Pour elle, pour comprendre vraiment la culture occidentale, il faut d'abord entrer dans la société. « Comme Zao Wou-ki, ne pas vivre en limite, sinon les œuvres écrites ne sont que des meubles en bois qui ne résistent pas à l'épreuve du temps » dit Xu Yi.

Pourquoi une compositrice qui a remporté le Prix de Rome est-elle peu connue en Chine ? Face à mes questions, Xu Yi rétroque « Quel genre de compositeurs y aura-t-il en Chine dans 50 ans ? En Chine, nous devons attendre. Laissons l'histoire témoigner de ce qui est vraiment précieux ». Xu Yi a dit sans détour qu'elle n'est pas une personne qui peut faire du battage publicitaire : « Les artistes doivent avoir le contrôle sur eux-mêmes, c'est-à-dire à partir de l'art, pas d'un point de vue commercial. Peut-être que j'ai une personnalité plus forte. Pour cette raison, je n'aime pas y répondre et je ne prends pas la peine de suivre la foule. Tout comme l'a dit Xu Beihong 徐悲鸿, les gens ne peuvent pas être arrogants, mais ils doivent être fiers ».

« J'ai discuté une fois avec une personne, et elle a dit qu'elle était satisfaite d'être une bonne compositrice dans cette vie. Et je ne peux qu'être convaincue que je ne suis pas une mauvaise compositrice ». Xu Yi a conservé sa même personnalité depuis l'âge de 20 ans. « Chacun doit avoir une position claire pour lui-même et trouver le moyen le plus approprié de s'exprimer. Les artistes doivent avoir le temps de vivre dans l'isolement, sinon ils ne peuvent pas créer ». Elle dit aussi : « Pour les artistes, la personnalité est particulièrement importante. Laisser la nature suivre son cours ne veut pas dire suivez la tendance et choisissez courageusement la noblesse face à la tentation, même si vous sacrifiez vos intérêts personnels ».

Au cours de ces deux dernières années, Xu Yi s'est installée à Pékin en raison du travail de son mari en tant que directeur de doctorat à l'académie chinoise des sciences. Cependant, elle a toujours joué principalement à l'étranger. En outre, elle a été professeure du Conservatoire de Shanghai, a créé le département de musique électronique et a parfois interprété ses œuvres. « Le plus important est de ne pas influencer ma création », dit-elle. « Chaque fois que je reviens dans le cercle culturel français, j'ai la sensation de respirer ». A ses yeux, l'art n'a rien à voir avec la nationalité. Elle dit : « Picasso est un Espagnol, et la France l'a nourrie. Ses réalisations artistiques restent en France. C'est ce que la France gagne. Désormais, la Chine doit aussi être intelligente, car l'art appartient au monde ».

B) ARTICLE ORIGINAL

旅法作曲家徐仪是“罗马大奖”的获得者，与她同样曾荣膺这个至今已有近350年历史的古老奖项的，还有德彪西。

徐仪是上世纪80年代的赴法留学生，她的《盈与虚》与贝多芬的作品一起被法国教育部选为其国内高考音乐专业试题，同样获此殊荣的20世纪作曲家，还有斯特拉文斯基。

强大的搜索引擎捕捉到的不过是她最近在上音的一场为音乐默片《神女》配乐，小小的场子，低调上演，却源自其对母爱的切身感受，几度催人落泪。早报记者安婧实习生唐雪慧魏林

她是不是大众传媒的漏网之鱼？徐仪只是轻描淡写：“我不会炒作。”

5月11日，徐仪将在上海音乐学院内的贺绿汀音乐厅为上海观众带来自己的最新作品——受法国文化部委托创作的《国风》，这是一首由电声和大小提琴及古琴混合演奏的长达20多分钟的曲目，这也是该曲的世界首演。“到时还会给现场乐迷一个惊喜，但我现在不能透露。”徐仪笑着说道。

中国魂，法国情

曾经想像长期居住在法国的徐仪会是披着大披肩的“时尚”做派，第一眼看到她，却有些“失望”。身材娇小的她身着普通黑色外套，几乎不化妆，朴素得立马可以淹没在上海街头的人流里。她带着记者在尘土飞扬的上音校园里兜兜转转，可惜当时的上音正在大兴土木，遍寻不着一个安静的说话处，徐仪打趣说：“昨晚我们演出结束，出门一看，音乐厅前的大幅海报竟已经换成了下一场的预告，这很有意思，国内的速度快得惊人。”

徐仪从小学的其实是二胡。“当时上海音乐学院在全国只招了一个二胡，就是我。但我还是选择了作曲。比较起来，作曲的路会难很多，但是二胡拉好了也就是那样，平台太小了。”

在徐仪创作的准备期，要进行大量西方化的精密计算，完全“理性”地操作，但真正进入创作时，她却更重视东方文化中的所谓“感觉”。“《易经》中占卜的过程，是敏锐的直觉和精密的计算相结合，不能完全绝对地划分开。”她坚信，中国哲学思想是“世界化”的、“放之四海皆准”的。

“音乐与人生相通，是种恬淡、安静、不求回报的修炼。即使尝试电子音乐我也不会直接使用电声，我作品中的声音都直接源自自然，或是乐器本身的声音。”多年的海外生活也使徐仪对老庄思想有更实在的阐释，“人活着最重要的是要保持好奇心，生活就是体验‘道’的过程。无论艺术还是生活都该以博大的胸怀包容传统与现代，不回避也不刻意。”

徐仪是在自己十六七岁就知道将来要干什么的人，也就真这么简单地一路走了下来。与其单纯的个性有关。“我在法国的好些同学，除了搞音乐还会其他很多事，我说我就不行。我只能作曲，让我算个账也不行。有报纸报道我，说我是‘生活上的儿童，精神上的老人’。”

无傲气，有傲骨

“可能换了一个人，有我这样的环境，也能成功。”徐仪总是强调法国的文化环境对她的影响，“在法国能看到那种对艺术真正执著的信念，只要生活上达到基本保障，就愿意为艺术奉献。但这种信念在国内不多见。中国发展速度快，容易浮躁，艺术上难有好创作。”在她看来，真正要了解西方文化，是要深入其社会中的，“就像赵无极那样，而不是生活在边缘，否则写出来的作品，不过是看上去光鲜的木质家具，经不起时间考验。”

为什么一个拿了罗马大奖的作曲家在国国内却鲜有人知，面对记者的疑问，徐仪反问道：“50年后，中国会有一批什么样的作曲家？在中国，需要等一等，让历史见证什么是真正有价值的东西。”徐仪直言自己是不喜欢迎合，也不屑于随大流。就像徐悲鸿所说，人不可以有傲气，但要有傲骨。”

“我曾经跟一个人聊天，她说这辈子能做一个好的作曲家，已经很满足了。而我只能自信不是一个坏的作曲家。”徐仪仍保持着20岁时就形成的淡泊个性，“每个人都对自己有清晰的定位，寻找最合适的途径表达。艺术家要有时间隐居，不然无法创作。”她说，“对艺术家来说，人格尤其重要。顺其自然不代表随波逐流，面对诱惑应勇敢选择高尚，即使牺牲个人利益也没关系。”

这两年，由于丈夫到中科院当博导，徐仪定居北京，却仍以国外团体的演出为主，此外，便是担任母校上音的特聘教授，成立了电子音乐系，偶尔演出一些作品。“最重要的，是不要影响我创作。”她说。

徐仪说：“每次回到法国文化圈，会有恢复呼吸的感觉。”在她眼中，艺术与国籍无关，“毕加索是西班牙人，法国培养他，艺术成就留在了法国，这是法国赚了。中国也应该聪明起来，因为艺术是世界的。”

Annexe 4.

Entretien de Xu Yi avec l'auteur

Au cours de nos études de doctorat du mois d'avril 2017 à la fin de 2022, nous avons souvent communiqué avec Xu Yi. Comme le contenu de notre conversation est assez fragmenté, il est impossible de préciser la date d'un entretien. L'article suivant est basé sur l'intégration de tous les enregistrements de communication, y compris les courriels, sms, entretiens téléphoniques, autres entretiens⁸²⁷. Ce texte a été relu par Xu Yi.

Comment avez-vous commencé votre carrière musicale ?

Je viens d'une famille d'intellectuels, mon père faisait de la recherche scientifique. J'adore la musique depuis que je suis enfant, et j'ai commencé à apprendre l'erhu à partir de 9 ans environ. Mon père n'aimait pas que je joue de l'erhu. Ma mère était plus tolérante et elle me soutenait. L'autre raison qui me poussait à apprendre l'erhu, est que cela me permettait de réduire le nombre de travaux physiques au champ. Car pendant la Révolution Culturelle, il était obligatoire d'aller travailler dans les champs ou à la montagne. Mais il y avait une équipe de propagande littéraire et artistique en charge de la musique et de la danse dans chaque village⁸²⁸. Alors, si je faisais de la musique, je pouvais aller dans l'équipe de propagande littéraire et artistique autant que je voulais, et je n'avais plus besoin de travailler dans les champs tous les jours. Et ma mère était moins inquiète pour ma vie future car je n'aurais pas à faire de gros travaux physiques plus tard.

Au début, j'ai commencé à apprendre l'erhu complètement par moi-même, j'ai observé les autres jouer et j'ai progressé toute seule, de temps en temps, j'arrivais à jouer différentes

⁸²⁷ Voir la liste des entretiens avec la compositrice dans la bibliographie.

⁸²⁸ Dans les années 1960 et 1970, les militaires, les usines, les écoles, les compagnies de jeunes scolarisés et les brigades rurales mettent en place des équipes de propagande littéraire et artistique, actives dans les zones urbaines et rurales, les fermes et les camps militaires. Chaque localité aussi petite soit-elle, avait sa propre équipe de propagande littéraire et artistique, et les programmes produits et exécutés par cette équipe, sont devenus le principal moyen de propagande et de divertissement culturel dans les zones rurales à cette époque.

À cette époque, les conditions de vie étaient relativement difficiles, les ressources culturelles étaient rares et la vie de temps libre était très ennuyeuse. L'émergence d'équipes de propagande littéraire et artistique a, en un sens, enrichi la vie culturelle amateur des masses et créé une atmosphère culturelle locale. L'équipe de propagande littéraire et artistique est un produit unique de cette époque.

gammes. Mais très vite, j'ai suivi des cours d'erhu avec des professeurs réputés à Nanjing. Je leur suis reconnaissante, car à ce moment-là, je ne leur ai pas versé les frais de scolarité, mais ils m'ont cependant enseigné très sérieusement l'erhu.

Après la Révolution Culturelle, mes parents espéraient choisir pour moi une voie plus prometteuse, ils espéraient me voir étudier les sciences. À cette époque, un proverbe en Chine disait : Si vous apprenez les mathématiques, la physique, la chimie, alors vous êtes gagnant n'importe où. Mais comme j'ai insisté pour étudier la musique, j'ai été admise à l'école secondaire affiliée au Conservatoire de Shanghai, où j'ai suivi les cours de Lin Xinming, 林心铭. Vous devez savoir que la compétition à l'époque était féroce. C'était la première année après la Révolution Culturelle. J'ai passé l'examen, comme des milliers de candidats, et il y avait très peu de place. Au final, j'ai eu la chance d'être admise. Le professeur Lin Xinming et sa femme ont pris soin de moi. Non seulement ils m'ont appris l'erhu, mais ils se sont aussi beaucoup occupés de moi dans la vie, ils me gardaient souvent pour déjeuner. Ils ont eu une influence importante sur mon évolution musicale et sur ma vie. Ils m'ont appris à être humaine pour bien apprendre la musique. En fait j'ai appris l'erhu non seulement pour jouer, mais aussi pour composer.

Quand j'ai commencé à apprendre seule, j'ai souvent essayé diverses mélodies intéressantes pour l'erhu. Même si la technique n'était pas bonne à l'époque, j'étais heureuse pendant un temps de pouvoir créer une nouvelle mélodie. À ce moment-là, j'ai atteint le niveau des jeunes solistes d'erhu très tôt, mais les performances d'erhu seules, ne pouvaient plus répondre à mes attentes, j'ai donc voulu avoir plus de compétences, et j'ai pensé à la composition.

Il n'y a pas longtemps, j'ai retrouvé un manuscrit de musique écrit quand j'avais 14 ans, et j'ai découvert qu'il s'agissait d'une forme ternaire. À cette époque je n'avais pas reçu de formation sur la composition (rire). Je me souviens que lorsque j'étais à l'école secondaire affiliée au Conservatoire, j'ai fait un rêve un soir dans lequel j'écrivais un opéra très réussi. Je me suis immédiatement réveillée et j'ai rapidement noté ce morceau.

Avant de quitter l'école secondaire, mes camarades de classe m'ont conseillé de passer un examen pour le département de composition du Conservatoire de Musique de Shanghai. Mais je n'avais pas suivi beaucoup de cours de composition. Alors quelques jours avant l'examen, j'ai cherché des livres sur la composition, et lu un peu, mais je n'avais pas beaucoup d'espoir de réussir cet examen. Je me suis dit : tant pis, ça m'est égal j'y vais juste pour un essai, on verra bien.

Et de façon très inattendue, j'ai été admise au Conservatoire dans deux départements : erhu et composition. Mais la politique du Conservatoire de Shanghai à l'époque était de ne choisir qu'une seule spécialité, alors j'ai choisi la composition.

Pendant les cinq années de licence, j'ai étudié avec des compositeurs excellents et célèbres, comme Chen Mingzhi, 陈铭志, Lu Zaiyi, 陆在易, Gan Bihua, 甘璧华, et d'autres. Ils ont évidemment eu une grande influence sur ma carrière de compositeur.

Après avoir obtenu mon diplôme de licence, le Conservatoire de Shanghai m'a gardé pour enseigner. Mais je me sentais encore très jeune dans la composition, il y avait encore beaucoup de choses à améliorer dans ce domaine.

Peu de temps après, j'ai appris que l'état chinois lançait un projet d'échanges avec la France et fournissait des bourses aux jeunes artistes réputés, et il se trouve que j'ai été sélectionnée. C'était un immense honneur pour moi. Alors j'ai décidé d'aller en France pour continuer d'étudier les techniques de composition. Une fois en France, j'ai emprunté des CD pour apprendre plus vite. Et finalement il ne m'a pas fallu longtemps pour réussir à m'habituer. En fait, au départ, je voulais étudier en France pendant deux ou trois ans puis revenir en Chine, mais tout était lié à l'opportunité que le destin m'a donnée. Je me suis installé en France juste comme ça.

Ma vie est en phase avec l'évolution de mon temps, mon expérience et mes réalisations actuelles sont toutes dues à des facteurs de temps, des avantages géographiques et des personnes. Je ne me suis jamais forcée à faire quelque chose. C'est une attitude issue de la pensée taoïste, je me développe en accord avec la nature et je reste attentive.

Quand êtes-vous entré en contact avec le taoïsme pour la première fois ?

Je suis entrée en contact avec le taoïsme quand j'avais environ 16 ou 17 ans au Conservatoire. Il faut savoir que pendant la Révolution Culturelle, il n'y avait aucune possibilité de lire des livres de philosophie taoïste.

Échangez-vous souvent de la musique avec d'autres compositeurs chinois ?

Je communique rarement avec d'autres compositeurs chinois sur les problèmes de musique, ni la technologie de composition. Chaque fois que nous nous rencontrons, nous ne parlons que de la vie quotidienne.

Pouvez-vous me parler de Murail ?

Murail était mon professeur quand je faisais mes études en master à l'IRCAM. C'est un compositeur important de la musique spectrale. Quand j'ai étudié à l'IRCAM, je suivais des cours en qualité d'auditeur libre au Conservatoire de Paris dans la classe de Grisey. Ces deux professeurs étaient gentils, mais de façon étrange, quand j'ai eu des contacts avec Grisey, j'ai trouvé que j'étais en harmonie avec lui, et que notre vue de l'art était proche. Avant la fin de mes études en master, l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique (IRCAM), l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) et le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), avec Hugues Dufourt qui était directeur de recherche, ont conjointement fondé une classe de DEA à l'époque. J'ai passé un entretien pour cette classe, et j'ai été admise, mais en même temps, j'ai été admise au Conservatoire de Paris. J'ai toujours eu de la chance, comme autrefois j'ai passé le concours au Conservatoire de Shanghai, j'ai aussi été admise dans deux départements du Conservatoire de Shanghai : l'exécution d'erhu et la composition. Comme je ne pouvais choisir qu'un domaine, j'ai donc finalement choisi la composition. Et j'étais dans la même situation en France, alors j'ai souhaité parler à Grisey de ma situation. Je lui ai dit « mes connaissances en théorie musicale ne sont pas assez bonnes, de plus les études en doctorat vont être longues, donc je voudrais étudier avec vous au Conservatoire de Paris ».

Murail a pris l'entraînement de notre oreille au sérieux, je lui suis infiniment reconnaissante. C'était une grande aide pour progresser en composition. Je me souviens qu'au début de son cours, il y avait presque 30 jeunes compositeurs dans sa classe. Il nous a donné un test, il nous a fait écouter 4 accords super durs, et puis il nous a demandé : « Qui peut me donner la réponse » ?

Après quelques secondes, personne ne pouvait répondre. Peut-être j'avais une hardiesse extraordinaire, alors j'ai crié « Moi ».

« Dites-moi ».

J'ai alors répondu tous les intervalles, je me souviens que son visage était marqué par un air de surprise. (rire)

En fait, au début des années 1980, je faisais mes études au Conservatoire de Shanghai. Monsieur Chen Mingzhi nous a donné des cours sur la théorie du dodécaphonisme, les professeurs insistaient sur l'entraînement de notre oreille, j'avais une bonne base, c'est la raison qui m'a fait m'adapter au plus vite dans mes études en France. Donc jusqu'à aujourd'hui, je pense toujours que l'oreille est très importante pour les compositeurs contemporains, surtout dans la musique contenant des micro-intervalles. Si tu n'arrives pas à distinguer les notes dans la répétition d'orchestre, comment peux-tu savoir si les instrumentistes jouent correctement ? Quelquefois des musiciens exécutent exprès ton œuvre de façon inexacte, si tu ne le découvres pas, ils vont se moquer de toi, et il n'y aura plus de collaboration la fois suivante.

Et maintenant, pouvez-vous me parler de Grisey ?

J'ai passé le concours d'admission au Conservatoire de Paris deux fois. La première année, j'étais dans la classe de Ivo Malec comme auditrice libre. Malheureusement, je n'ai pas réussi l'examen. Peut-être les examinateurs n'aimaient pas le style de ma musique. Je suis alors allée parler à Malec, il m'a proposé d'aller voir Grisey, mais je ne connaissais pas Grisey. Malec m'a rassurée : « Mais si, allez-y ». Comme par hasard, ce jour-là Grisey avait des cours au conservatoire, il était là. En fait, à l'époque, Grisey était rarement au Conservatoire, il habitait à Bruxelles, et en général, il venait au conservatoire une semaine sur deux. Du coup, j'ai eu de la chance. Je me suis précipitée dans la classe de Grisey en colère, et puis je lui ai donné ma partition, et après avoir lu ma partition, il m'a regardée avec surprise (rire) : « Non ! vous n'avez pas été admise ? Alors venez dans ma classe comme auditrice libre ». Comme à ce moment-là j'étais admise en master à l'IRCAM, je faisais donc mes études de master, et en même temps j'étudiais dans sa classe comme auditrice libre. Cette situation a duré un an. C'était gratuit d'étudier dans sa classe (rire). Je n'ai pas dépensé d'argent pour mes études. Dans la dernière période de la Révolution Culturelle, j'ai fait mes études au Conservatoire de Shanghai, c'était gratuit aussi, comme en France (rire).

Pendant une année comme auditrice libre, il m'a beaucoup encouragée. Il m'a raconté : « En fait, je n'ai pas été admis dans la classe de Messiaen en 1967, car il y avait un étudiant dont la famille était influente, il est donc entré avant moi. Alors le conservatoire m'a orienté dans la classe d'un autre professeur, je n'ai pas voulu, j'ai préféré attendre encore un an ».

Donc grâce à Grisey, j'ai enfin réussi le concours la deuxième année. Il m'a aussi raconté des anecdotes sur d'autres compositeurs : « Si tu suis Stockhausen en cours, tu auras beaucoup d'idées ; si tu suis Boulez en cours, tu n'auras qu'une idée, parce qu'il ne t'aura parlé que d'un point profondément. »

Il est possible de consulter le site Wikipédia sur Grisey⁸²⁹. Dans ces documents, la majeure partie de ses élèves sont mes camarades. Beaucoup ont suivi ses cours, mais peu ont été acceptés par Grisey comme disciples. Moi aussi, un jour, si des jeunes me suivent en cours de composition, il n'y aura pas beaucoup d'étudiants admis comme mes disciples, sauf s'ils sont vraiment bons (rire).

J'invite à lire les *Écrits* de Grisey. Grisey n'a jamais dit qu'il était un théoricien de la musique, mais en fait, il l'était. Non seulement il m'a appris la technique de composition, mais

⁸²⁹ Gérard Grisey, site Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Grisey. Consulté le 20 juin 2021

aussi il m'a indiqué des chemins dans des moments cruciaux, il me disait souvent : « Il faut savoir refuser ».

À un moment donné, Grisey s'intéresse d'un point de vue artistique à l'Orient ; c'est alors que j'arrive en France pour faire mes études. Même si notre vision de la musique n'est pas encore mutuelle, très naturellement nos pensées s'orientent dans la même direction. Il faut dire que j'ai fait mes études de composition en France, mais depuis mon enfance je suis imprégnée de la musique traditionnelle chinoise et surtout de la culture taoïste, ce qui me fait dire que mon âme est chinoise et mon cœur est français.

Je fus quatre ans l'élève de Grisey. Peu de choses étaient dites. Beaucoup étaient ressenties. Lui-même ne concevait pas le spectralisme comme une « école », mais comme une attitude. Comme le dit Zhuang Tseu : « Celui qui sait ne parle pas, celui qui parle ne sait pas. C'est pourquoi le saint pratique un enseignement sans parole. » Autrefois, en Chine, un disciple reçu par un maître n'avait le droit, durant les trois premières années, que de travailler dans la cour, et il n'avait pas le droit de voir le maître. S'il résistait, il pouvait rester trois ans de plus, sans recevoir de cours ; il avait le droit de travailler dans la maison. Puis, à nouveau, trois ans supplémentaires, pendant lesquels il recevait quelques cours de temps en temps. Et c'est seulement à l'issue de ces neuf années qu'il avait le droit d'avoir l'enseignement direct du maître. Seuls les disciples qui ont compris l'esprit du maître peuvent résister. Tel était notre rapport : une rencontre, une communion, une communication sans paroles⁸³⁰.

Grisey était-il vraiment silencieux lors de votre éducation musicale ?

Sa méthode d'éducation musicale était de me questionner. Ce type d'éducation est très similaire à la façon dont Zhuang Tseu enseigne à ses disciples. Grisey ne me donnait jamais des mots impératifs directement. Par exemple, il me demandait souvent si telle technique instrumentale pouvait être jouée par un instrument acoustique ? Cela m'obligeait à considérer chaque détail de l'écriture musicale, non seulement pour avoir une compréhension approfondie des connaissances théoriques de la composition, mais aussi pour considérer méticuleusement la situation réelle de la performance. En fait, je sais que ma musique peut être jouée. J'ai donc besoin de trouver suffisamment de raisons pour le convaincre. Finalement, après avoir écouté mes pensées, il avait complètement accepté mes opinions. Il m'a fait réfléchir davantage, et ma musique doit être envisagée comme étant de plus en plus compréhensive. Aucune des notes de ma musique n'est superflue, et chaque note est utilisée après mûre réflexion. Sa méthode d'éducation semblait ne rien dire, mais en fait il me demandait de faire tout ce que je devais faire.

⁸³⁰ VANÇON, Jean-Claire, *Âme chinoise et cœur français : le Plein du Vide de Xu Yi*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2006, p. 21.

Pouvez-vous me parler de la technique de votre musique ?

En fait la musique spectrale est simple, on n'a pas besoin de beaucoup parler de technique. Ma musique est ma compréhension de la vie, de la nature et de la société. La création musicale exige une capacité de talent ; Stravinsky est génial, Ligeti, Stockhausen le sont aussi, et bien sûr mon maître Grisey aussi. Mais la création exige la compréhension de la vie, la source de l'inspiration musicale est le plus important. Dans le sens de l'ouïe, peux-tu entendre dans ma musique que j'ai adopté la culture du Yi King ? Je ne le pense pas. C'est que tu ne peux pas soudainement découvrir tout dans une bonne œuvre. Je n'aime pas exprimer ma musique de manière superficielle. Tous les sons fondamentaux sont obtenus sous forme de divination avec le Yi King. De nombreux contenus culturels chinois traditionnels dans ma musique ne peuvent pas être facilement entendus et compris. Tous les secrets se cachent dans les choses plus profondes, tu as besoin de les trouver petit à petit. Probablement des compositeurs choisissent-ils les sons fondamentaux aléatoirement, mais moi non, je choisis les sons en me basant sur la circulation du Yi King, et tous ces trucs ne peuvent pas être trouvés d'un coup par les auditeurs.

Pensez-vous que votre musique connaît des limites ?

Je n'accepte pas les commandes commerciales. Mon écriture est libre. On ne peut pas m'imposer des restrictions, mon œuvre doit être l'expression de ma pensée. Mais j'ai une norme très importante, ma musique est écrite pour les auditeurs, une musique sans auditeur ça ne m'intéresse pas. Une bonne œuvre doit être la forte combinaison de sensibilité et de rationalité.

Pouvez-vous me parler de votre esthétique musicale ?

La musique spectrale est basée sur le phénomène physique de l'harmonie. Le compositeur accorde une attention particulière à la beauté naturelle des phénomènes physiques sonores, à la relation entre le temps et l'espace. Il utilise le phénomène sonore de la musique synthétique dans le domaine des instruments de musique. Ce type de musique utilise la technique du micro-intervalle, la compréhension du style de fusion, le processus de changement de timbre dans l'espace et le temps et le changement constant de matériau. Avec l'équipement d'analyse du spectre, vous pouvez accéder directement aux partiels d'un son. Il y a des méthodes comme la modulation de fréquence, la boucle de rétroaction, la compression spectrale, pour prolonger le temps.

Toutes mes œuvres sont vivantes, la vie continue avec le temps, et elle a un rythme.

Le processus de la vie de chaque période est évidemment différent avec le temps, les progrès sont donc plus ou moins rapides, donc ma musique a besoin de changer de rythme souvent. La caractéristique la plus évidente est de changer souvent la mesure.

J'ai emprunté des idées esthétiques de Grisey pour expliquer ma musique :

1. L'écart : la musique spectrale essaie de contenir toutes les sonorités classifiées, et met en évidence leurs mérites respectifs, et évite du tri prioritaire. La musique spectrale est basée sur l'acceptation des différences, les compositeurs peuvent organiser la tension, et alors la musique est le son.

2. Le seuil : je dois mentionner le mot « liminal » ou « seuil ». Ce mot est habituellement utilisé en biologie, il se réfère à la plus petite quantité que le corps peut ressentir du monde extérieur, c'est la limite ou le seuil de la stimulation. La musique spectrale utilise la méthode d'extension de la valeur du seuil pour réaliser l'interaction de l'acoustique mentale entre les différents paramètres. C'est censé être ambigu. C'est en fait difficile d'expliquer en mots, vous pouvez seulement le ressentir.

3. La transition : il s'agit de l'état transitoire, la musique transforme un son dynamique en quelque chose de semblable à la vie, elle n'est pas morte. Elle change le matériau pur en sonorité. Il y a trois modes de transitions : le mode de fusion, la conversion de différentes échelles, le changement dans le système d'écriture.

Ce que l'école de la musique spectrale utilise, c'est le son et la sonorité, mais pas la note, ni les combinaisons solitaires du son. Le son n'est pas un objet interchangeable ni fixe. Les sons sont comme le champ des forces dans le temps, ces forces sont cinétiques et fluctuantes. Je suis musicienne, le travail du musicien est de façonner le son artistiquement, pas par le calcul mathématique, ni par la mécanique quantique. Le son serait mort sans le support de l'espace et du temps.

Grisey a divisé le son en cinq modalités :

1. la prévisibilité maximale comme le prélude d'une œuvre.
2. la prévisibilité moyenne avec le ralentissement graduel.
3. la prévisibilité faible.
4. le statisme et l'imprévisibilité.
5. l'arrêt du son ou du rythme, sans coupure de temps ou d'événement, état lisse d'immobilité du rythme.

En plus du concept spectral, il y a aussi le Yi King. Vous devez également comprendre la cognition sonore dans la culture musicale traditionnelle chinoise. Ce n'est qu'en comprenant ces deux cultures musicales que vous pourrez comprendre mon esthétique musicale. Ne pensez-vous pas que mon esthétique musicale est ce qu'exprime le titre de mon œuvre $I+I=3$?

Est-ce difficile d'être une femme compositrice ?

La femme ne naît pas femme, c'est la vie qui la fait devenir femme. En tant que femmes, elles paient plus cher que les hommes pour leur carrière. Quand les femmes ont un niveau supérieur à celui des hommes, alors on les reconnaît et on les accepte. Pourquoi les compositeurs doivent-ils se distinguer par le genre ? La norme est toujours l'œuvre pour les compositeurs, ce ne sont pas les différences de genre qui donnent une supériorité. Sinon c'est une sorte de discrimination par le genre ou encore du sexisme.

Avez-vous des connaissances sur la théorie des cinq éléments dans la médecine traditionnelle chinoise ? Je vais participer à une conférence de thérapie musicale, pourriez-vous me donner votre avis ?

Je ne connais pas trop la médecine traditionnelle chinoise, mais je sais que la théorie de la médecine traditionnelle chinoise émane de la théorie des cinq éléments et du Yi King. Mes œuvres *Écho de la terre profonde* et *Saveur* sont basées sur la théorie des cinq éléments et du Yi King. Cette pensée s'infiltré dans tous les aspects de la société chinoise. Ce que je saisis, ce n'est pas le phénomène physique, il faut comprendre la racine de la pensée chinoise. Ma musique va montrer naturellement le caractère des cinq éléments. On peut trouver une homologie entre ma musique et la médecine traditionnelle chinoise.

Quelle qualité faut-il pour devenir votre disciple ?

La chose la plus importante dans l'apprentissage de la musique est la moralité. Je souhaite que mes étudiants apprennent à être humain d'abord.

Je trouve que dans beaucoup de vos œuvres, la structure de l'accordage de l'instrument a changé. Par exemple, dans vos œuvres *Yi* (1993), *Tai* (2005), vous avez changé l'ordre des cordes de l'instrument. Comment comprenez-vous l'accordage naturel et le son d'un instrument ?

L'accordage de l'instrument lui-même est déjà artificiel. Ce n'est donc pas contre nature de changer les cordes. Ma compréhension du son naturel est le son de l'instrument lui-même, pas le son de la synthèse électronique.

Dans votre partition, chaque mesure ou presque possède une longueur différente. Pourquoi changez-vous la signature rythmique si fréquemment ?

Toute ma musique est comme la vie, la vie se déroule dans le temps, et elle ne peut pas toujours être simple et uniforme. Elle doit être dynamique, chaque étape de celle-ci ne peut pas être la même au fil du temps, elle doit être rapide ou lente, donc ma musique a souvent besoin de changer de rythme. La caractéristique la plus évidente de ma musique est que la signature rythmique et le tempo changent souvent.

Que pensez-vous de la combinaison des cultures chinoise et française dans votre musique ?

Le mélange de deux cultures ne signifie rien s'il ne s'appuie pas, techniquement, sur quelque chose de réel. J'ai donc associé la technique du Yi King et le spectre.

Comment interprétez-vous votre spectre du Yi King, car le sens du spectre que nous comprenons généralement n'est pas le spectre du Yi King que vous avez créé ?

Le Yi King est un résumé des lois de la nature et de l'expérience de la vie humaine par les anciens chinois, puis les lois comprises dans le Yi King sont appliquées à tous les domaines. Le spectrogramme reflète en fait les lois des phénomènes sonores que les gens ont saisis et introduits dans la création musicale en Occident. Vous pouvez donc complètement considérer mon spectrogramme du Yi King comme un spectrogramme naturel obtenu après des changements technologiques artificiels. Je pense que le Yi King et la science occidentale sur la recherche du son ont des facteurs à la fois naturels et artificiels. J'ai donc combiné le Yi King avec le spectre et transformé en ma propre méthode de création musicale. Et il faut expliquer que la divination du Yi King est en fait une combinaison de conscience et d'inconscience. C'est un état requis dans la création musicale, qui est de nature taoïste.

Je n'ai pas trouvé le prototype rythmique dans votre manuscrit, pouvez-vous m'indiquer l'endroit précis où vous l'utilisez ?

La division rythmique de mon manuscrit est une référence importante pour ma création de *Le Plein du Vide*, mais l'application rythmique spécifique dans mon travail n'est pas entièrement le modèle de la division rythmique de mon manuscrit, de sorte que vous ne pouvez pas trouver exactement le même modèle rythmique et dans mon travail et dans mon manuscrit.

Dans les œuvres contemporaines, la fonctionnalité de l'harmonie a disparu, et toutes vos œuvres utilisent des accords de micro-son. Comment arrangez-vous les accords ?

Je ne pense pas aux accords comme dans la musique classique. Ma principale préoccupation est la tension et la relaxation, l'harmonie et la dissonance ainsi que les couleurs d'accords qui peuvent être fortes, douces, rigides et ainsi de suite. Bien sûr toutes ces considérations sont basées sur mon système de Yi King. Mais j'ai oublié où ces accords sont spécifiquement appliquées dans *Voyage Intérieur* par exemple.

Comment distinguez-vous théoriquement la tension harmonique dans vos œuvres ?

Je n'ai aucun moyen de répondre à la question de savoir comment distinguer la tension et la relaxation entre les accords, de l'harmonie à la dissonance. Mon choix des accords dépend entièrement de mes oreilles et d'une sensation. Cette sensation ne peut pas être expliquée par la théorie. Peut-être que certains accords peuvent sembler dissonants, mais moi je trouve que c'est très consonant. Je pense que créer de la musique n'est pas seulement basé sur la théorie et la logique, mais nécessite également la sensibilité des oreilles. C'est difficile d'expliquer avec les mots, on ne peut que le ressentir.

Quelle est votre motivation pour arranger toutes les notes avec le Yi King ?

Plus que des notes de base, ces sons constituent des sons fondamentaux dans la pièce. Je pense que chaque chose doit avoir une origine, pourquoi fait-on d'une note un son fondamental ? Il faut qu'il y ait une raison à cela. À ce titre, je vois le Yi King comme l'art du mélange du conscient et de l'inconscient, une alchimie qui est aussi celle de la composition. Je ne le comprends pas comme un procédé de hasard, comme John Cage, je le pratique à la manière chinoise...

Lorsque vous entendez ma musique, vous ne pouvez pas immédiatement connaître le contenu de tous les sons de ma musique. Je n'aime pas exprimer ma musique de manière superficielle. Tous les sons fondamentaux sont obtenus sous forme de divination avec le Yi King. De nombreux contenus culturels chinois traditionnels dans ma musique ne peuvent pas être facilement entendus et compris.

Quelles sont les conditions pour être un bon compositeur ?

Composer pour composer c'est stérile. J'aime penser, j'aime toujours explorer la source des choses. Les musiciens devraient apprendre la religion, la philosophie et d'autres sciences sociales. Car la création est en fait une expression après avoir observé l'univers entier.

Pourquoi votre musique utilise-t-elle l'écriture du micro-intervalle ?

En fait, j'ai remarqué très tôt le micro-intervalle dans la musique traditionnelle, et il existe dans beaucoup d'œuvres, mais nous n'avons pas développé de méthode pour cette fonctionnalité avant, et j'ai également fait très tôt attention aux changements de timbre interne d'un son dans la musique traditionnelle.

Quel est le concept qui existe dans la musique traditionnelle chinoise et n'existe pas dans la musique occidentale ? Comment créer de la musique dans une langue que tout le monde peut comprendre ?

Le premier concept est le temps : dans la musique traditionnelle chinoise, le temps est cyclique, alors que dans la musique occidentale, le temps est linéaire. Par conséquent, la musique occidentale et la musique chinoise sont combinées dans une structure temporelle et deviennent un point où la structure sonore peut communiquer.

Le second concept est l'espace : dans la tradition chinoise la représentation de l'espace se déclinait en neuf dimensions du ciel⁸³¹, 九重天 (ou neuf sphères), qui est le seuil de la perception de l'espace des chinois. La perception de l'espace par les Chinois est appliquée à la temporalité de la musique occidentale. Toutes mes œuvres accordent une attention particulière à la notion d'espace.

Que pensez-vous de la relation entre la musique et la poésie ?

La poésie est une sorte de métaphore, qui exprime le contenu décrit, et qui exprime également la partie qui n'est pas écrite dans le texte, c'est-à-dire la conception artistique. Lorsque vous les écrivez tous, il y a beaucoup moins de place pour l'imagination. La musique, c'est laisser les auditeurs avoir diverses idées après avoir entendu le son, c'est ce que je veux.

⁸³¹ Selon une représentation fort répandue, on croyait à l'existence de neuf cieux superposés avec neuf portes.

Parlez-vous espagnol et grec, latin ? Comment transformez-vous les poèmes de ces langues dans l'œuvre *Dialogue d'amour* ?

Je ne parle pas ces langues. Je ne comprends que le français et le chinois. La prononciation et le rythme des poèmes ont inspiré ma création. Même si je ne comprends pas la langue, je peux toujours trouver une comparaison. Par exemple, je vais chercher le contraste de la hauteur du son, de la vitesse, de l'intensité, etc. C'est la conception du yin et du yang. J'ai d'abord invité mes amis à réciter ces poèmes. J'enregistrais la prononciation des poèmes dans différentes langues, puis selon l'enregistrement, je transformais ces sons en hauteur et rythme. En même temps, j'ai aussi besoin de comprendre le contenu d'expression de la poésie et l'expérience contextuelle du poète. Après avoir terminé ces préparations, j'ai réassemblé toutes les notes et rythmes précédents selon ma propre compréhension, selon l'humeur que je pensais dans mon cœur et l'ambiance nécessaire à la musique, au lieu de simplement transformer la hauteur et le rythme.

Dans votre œuvre *Résonance végétale et Métamorphose du Serpent Blanc*, je trouve que vous collez directement des fragments de musique bouddhiste. Que pensez-vous de la technique du collage en musique ? Connaissez-vous les noms et la signification des morceaux de musique bouddhiste que vous utilisez ?

Je ne connais pas le nom de la musique bouddhiste que j'ai utilisé comme matériel d'échantillon dans ma musique. Mais après traitement et manipulation, elle fait partie de ma musique. Le sens de cette musique en est changé, je ne sais pas quelle est sa signification originelle, mais ici je veux seulement exprimer le développement de l'histoire religieuse humaine.

Je n'utilise pas la méthode du collage, mais des « échantillons dans informatique musicale ». J'ai ajouté l'enregistrement de musique traditionnelle aux parties préfabriquées par ordinateur de ma musique, et en même temps j'ai ajouté mes propres méthodes de performance et de traitement à ce matériel d'enregistrement. Cette technique est également utilisée dans plusieurs mes pièces mixtes par exemple, dans *Tempête sur l'Asie*, *Guo feng* et *Imperatrice Wu ZeTian*.

Connaissez-vous la musique actuelle issue de l'intelligence artificielle ? Ce genre de musique est basé sur divers algorithmes mathématiques afin de simuler les styles musicaux de différents compositeurs. Votre musique a aussi beaucoup de calculs, mais vous semblez rarement mentionner l'influence de ces calculs mathématiques sur votre

création. Pouvez-vous nous parler de vos réflexions sur l'application de l'intelligence artificielle et des calculs mathématiques à la musique ?

Je ne pense pas que ces deux aspects aient un impact direct sur ma musique. L'utilisation de calculs mathématiques est également très simple. La chose la plus importante pour moi dans la musique est l'écoute et l'éveil. La technologie n'est qu'un moyen d'exprimer ce que vous ressentez, elle est nécessaire mais pas essentielle.

Votre musique dépend principalement de l'écoute et de l'éveil. Tous les facteurs des émotions subjectives humaines dans l'art sont absents pour l'intelligence artificielle. La musique de l'intelligence artificielle n'est-elle pas de la musique pour vous ? Maintenant, il existe une opinion selon laquelle la raison pour laquelle chacun de nous, lorsqu'il entend la même musique, a une compréhension différente, est parce que chacun de nous est impliqué dans la création musicale. Cela signifie que chacun comprend le travail en fonction de sa propre expérience, et que les pensées et les perceptions de ces publics sont également impliquées dans la performance musicale en direct et font partie de l'interaction en temps réel avec la performance en direct. Cela signifie en fait que chacun de nous fait partie de la musique, mais nous ne réalisons pas nous-mêmes que nous faisons partie de la musique. Lorsque j'écoute votre musique, vous transmettez vos idées à l'œuvre et je réintroduis ma compréhension dans l'œuvre. De cette façon, vous et moi sommes dans la position du yin et du yang, et le travail devient une substance semblable au Chaos. Cela signifie qu'au fur et à mesure que le temps de la performance musicale passe, vous exprimerez de plus en plus de contenu dans votre travail, et j'accepterai et j'ajouterai de plus en plus d'idées au travail. Et vous ne savez pas ce que je pense de votre travail, et je ne sais pas si ma compréhension de votre travail est ce que vous voulez exprimer. Plus vous exprimez, plus le contenu que je comprends sera déroutant pour vous. Pour moi aussi, plus je comprends, plus j'ai l'impression que ce que vous voulez exprimer dépasse de loin ce que je peux comprendre. Cela signifie également que l'interaction entre mes pensées et les vôtres ne peut se refléter que dans les œuvres, ce qui conduit à la caractéristique vivante de votre œuvre. Quel est votre commentaire sur ces pensées qui me sont personnelles ?

Vos réflexions sont assez intéressantes. L'intelligence artificielle peut vaincre les joueurs d'échecs grâce à des calculs sophistiqués. Mais je ne pense pas que l'intelligence artificielle puisse remplacer la création artistique. La créativité ne peut pas être mesurée par la technologie et les chiffres. En tant que compositeur, parfois nous ne savons même pas d'où nous nous

sommes inspirés, et nous ne savons pas comment ces inspirations s'expriment à travers les notes, tout est un sentiment. Dans la création musicale, l'imagination est peut-être plus importante. L'imagination n'est pas une loi, et les mathématiques ne peuvent pas expliquer l'imagination. Ce sentiment est souvent causé par de nombreux facteurs accidentels, un sentiment momentané. Je ne pense donc pas que les calculs mathématiques puissent exprimer mes pensées. La musique créée par des machines n'a pas d'âme, le plus important pour la musique est d'avoir l'âme et le sentiment, ce qui est incomparable avec les œuvres créées par l'homme.

Votre musique a-t-elle rencontré des oppositions dans les années 1980 ? Par exemple, votre professeur est-il d'accord avec votre musique ?

Pour être honnête, je n'ai rencontré personne contre ma musique à ce moment-là. Mes professeurs soutiennent ma musique et je pense que l'environnement créatif est très bon.

Pouvez-vous parler de la façon dont vous pouvez appliquer la culture traditionnelle à la musique moderne dans les années 1980 ? À l'époque, certaines générations plus âgées croyaient qu'aucune culture musicale traditionnelle ne pouvait être trouvée dans la musique des compositeurs de la Nouvelle Vague, mais les compositeurs de la Nouvelle Vague insistaient sur le fait qu'il s'agissait de musique contemporaine créée sur la base de la culture traditionnelle. Cela signifie que les deux générations ont des définitions différentes de la culture traditionnelle. La génération plus âgée peut ressentir le besoin d'appliquer certains fragments de musique traditionnelle, qu'il s'agisse de mélodies, ou de fragments de percussions d'opéra tels que les gongs et les tambours, etc. Ce sont pour eux des ombres de la culture traditionnelle, tandis que certaines compositions à la mode sont encore basées sur de la musique traditionnelle, telle que votre œuvre *Esprit poète* 诗魂, où l'on peut immédiatement distinguer l'ombre de la musique guqin. Mais il existe également des œuvres musicales d'actualité, qui ne contiennent aucun fragment de musique traditionnelle, à l'exception de certaines œuvres dont les noms utilisent certains mots liés à la culture traditionnelle. Par exemple, dans vos œuvres des années 1990 à nos jours, il n'y a presque pas d'adaptations directes d'un certain segment de la musique traditionnelle. Selon le point de vue précédent, cela n'a rien à voir avec la tradition. Lorsque j'étudie votre musique, je résume d'abord les caractéristiques de hauteur de la musique traditionnelle (glissando), rythme (pas de temps fort fixe), l'harmonie (changement dans le cadre superposé des quarts et des quintes), la structure syntaxique (en utilisant la division cellulaire infinie). Ce sont les caractéristiques de la musique traditionnelle, et c'est tout ce que je peux trouver dans votre musique. Êtes-vous d'accord

avec moi pour dire qu'adopter la culture traditionnelle, c'est plus que simplement adapter ou coller un morceau de musique traditionnelle. Au lieu de cela, nous devrions saisir le charme plus fondamental de la musique traditionnelle. Comment comprenez-vous ce charme ?

Mon œuvre *Esprit poète* est une œuvre très ancienne, elle reprend les caractéristiques mélodiques de la musique traditionnelle, mais je ne pense pas qu'elle puisse être considérée comme une œuvre représentative de mes caractéristiques musicales, car elle est un peu superficielle. La musique que j'aime est ésotérique et philosophique, vous ne pouvez pas voir tout le contenu d'un coup d'œil. Par exemple, la technique du collage est un peu superficielle pour moi personnellement. Il y a aussi la pratique qui consiste à adapter directement un morceau de musique traditionnelle, que je rejette personnellement. Ma compréhension est qu'après avoir combiné les caractéristiques de la musique traditionnelle avec la musique contemporaine, cela doit être mystérieux et connotatif. Certaines méthodes superficielles de composition ressemblent à l'utilisation de bois pourri pour fabriquer des meubles. Cela rend impossible l'amélioration de la qualité de la musique. En 2004, Li Shuqin, 李淑琴, la musicologue du Conservatoire Central pense que ma musique absorbe l'essence de la musique traditionnelle chinoise. Bien sûr, je ne peux pas évaluer ma propre musique.

Annexe 5.

Manuscrits et sources directes reçus de Xu Yi

The image shows a page of handwritten musical notation on a five-line staff. The notation is a form of musical shorthand, possibly a simplified staff notation, with various symbols, dots, and lines. Three sections of the notation are circled in black and labeled with numbers in boxes: 1, 3, and 5. Section 1 is at the top, section 3 is in the middle left, and section 5 is in the middle right. Below section 5, there is another circled section labeled 7. In the bottom right corner, there is a handwritten signature that appears to be 'Yang Ji' and the characters '阳极' (Yang Ji).

Fig. 39. Nous voyons dans cette figure l'esquisse de Xu Yi concernant la classification du pôle du yang en hauteur et en rythme dans le spectre du Yi King. Avec l'aimable autorisation de la compositrice.

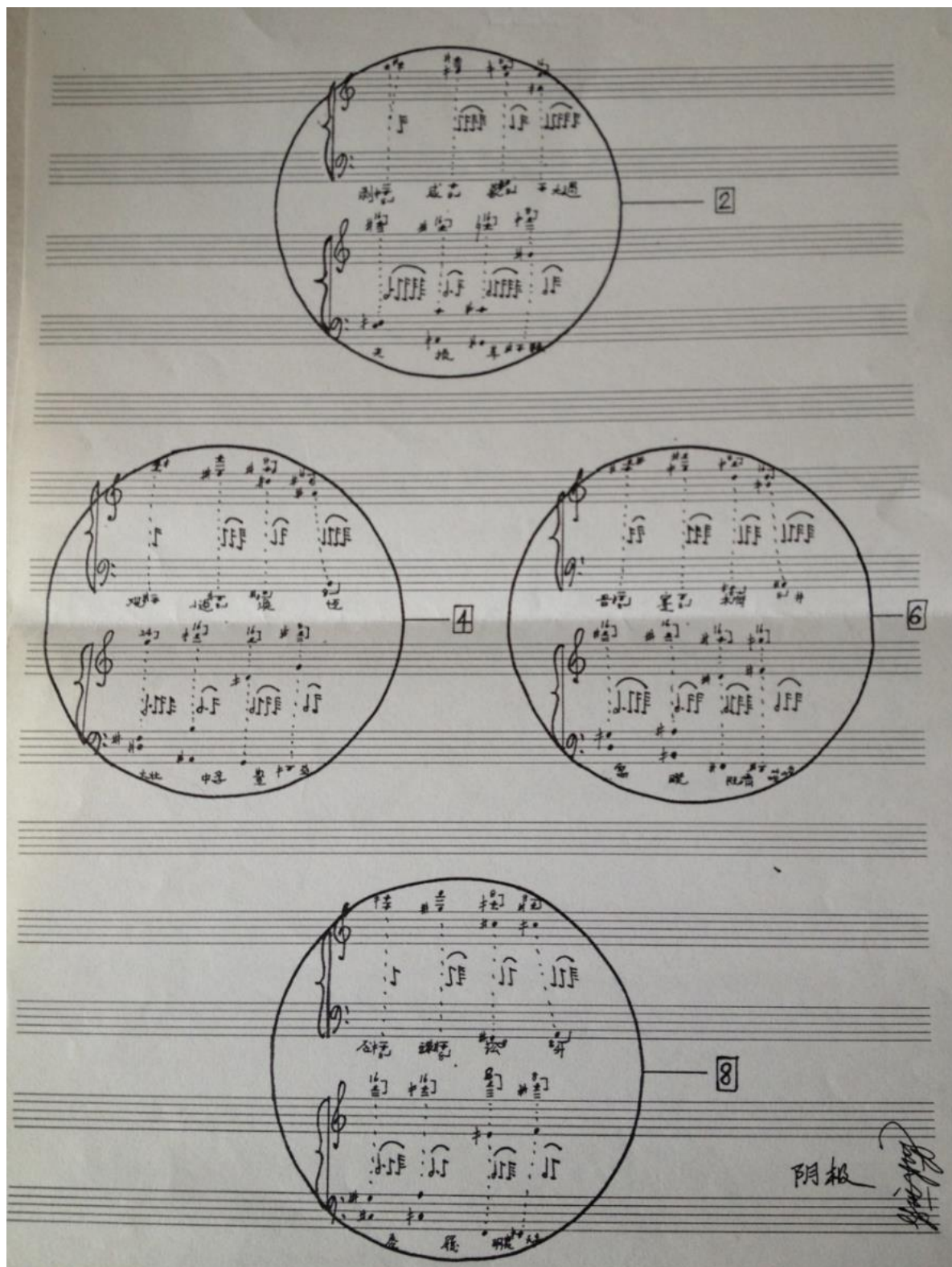


Fig. 40. Nous voyons dans cette figure l'esquisse de Xu Yi concernant la classification du pôle du yin en hauteur et en rythme dans le spectre du Yi King. Avec l'aimable autorisation de la compositrice.

Mail d'Oliver Hamand pour *Résonance végétale*, reçu par Xu Yi

Un personnel du Laboratoire Reproduction et Développement des Plantes (RDP) de Lyon⁸³², Oliver Hamand a écrit un mail à Xu Yi le 11 septembre 2016, et le contenu de cette lettre est également devenu la motivation de Xu Yi pour créer *Résonance végétale*. Voici, le contenu de cette lettre :

« 2010 marque une étape dans l'Anthropocène par l'obtention de la première bactérie (et en fait du premier organisme vivant) ayant un ADN entièrement fabriqué par l'Homme (Gibson et al., 2010 *Science*⁸³³). Quatre fragments synthétiques (« *watermarks* ») ont aussi été insérés dans le génome synthétique comme un code barre afin de permettre la traçabilité de cet ADN. Est-ce que ces séquences d'ADN (avec un alphabet à 4 lettres) pourraient t'inspirer un rythme, une forme, ou une harmonie pour une création ? Je me dis qu'avec la réinvention des instruments de musique par la biologie (et les courges !), ce clin d'œil historique et scientifique pourrait accentuer les tensions entre nos racines et la technosphère. »

Avec l'aimable autorisation de la compositrice et d'Oliver Hamand

Voici les séquences d'ADN citées par Oliver Hamand :

Watermark-1, 1246 base paire

```
« TTAAGTACTAGCTAAGTTTCGAATATTTCTATAGCTGTACATATTGTAATGCTGATAACTAATACTGTGCGCT
TGACTGTGATCCTGATAAATAACTTCTTCTGTAGGGTAGAGTTTTA
TTTAAGGCTACTCACTGGTTGCAAACCAATGCCGTACATTACTAGCTTGATCCTTGGTCGGTCATTGG
GGGATATCTCTTACTAATAGAGCGGCCTATCGCGTATTCTCGCCG
GACCCCCCTCTCCACACCAGCGGTGTAGCATCACCAAGAAAATGAGGGGAACGGATGAGGAACG
AGTGGGGGCTCATTGCTGATCATAATGACTGTTTATACTAATGC
CGTCAACTGTTTGTGATACTGTGCTTTTCGAGGGGCGGGAGATTTCGTTTTTGACATACATAAATATC
ATGACAAAACAGCCGGTCATGACAAAACAGCCGGTCATAATAGAT
TAGCCGGTGACTGTGAAACTAAAGCTACTAATGCCGTCAATAAATATGATAATAGCAACGGCACTGA
CTGTGAAACTAAAGCCGGCACTCATAATAGATTAGCCGGAGTCGT
ATTCATAGCCGGTAGATATCACTATAAGGCCAGGATCATGATGAACACAGCACCACGTCGTCGTCGG
AGTTTTTTTGTGCGACGTCTATAACCACGGAAGCTGATCATAAAT
AGTTTTTTTGTGCGGCACTAGAGCCGGACAAGCACACTACGTTTGTAATACATCGTTCCGAATTGT
AAATAATTTAATTTTCGTATTTAAATTATATGATCACTGGCTATAGTC
TAGTGATAACTACAATAGCTAGCAATAAGTCATATATAACAATAGCTGAACCTGTGCTACATATCCGCT
ATACGGTAGATATCACTATAAGGCCAGGACAATAGCTGAACCTGA
CGTCAGCAACTACGTTTAGCTTGACTGTGGTTCGGTTTTTTTGTGCTGCGACGTCTATACGGAAGCTCATA
ACTATAAGAGCGGCACTAGAGCCGGCACACAAGCCGGCACAGT
CGTATTCATAGCCGGCACTCATGACAAAACAGCGGCGCGCTTAACTAGCTAA »
```

⁸³² Le laboratoire de Reproduction et Développement des Plantes est une unité mixte de recherche entre l'INRA, le CNRS, l'Université Claude Bernard Lyon1 et l'ENS de Lyon, où il est hébergé.

⁸³³ GIBSON, Daniel, GLASS, John, LARTIGUE, Carole, NOSKOV, Vladimir, CHUANG, Ray-Yuan, ALGIRE, Mikkel, BENDERS, Gwynedd, MONTAGUE, Michael, MA, Li, MOODIE, Monzia, MERRYMAN, Chuck, VASHEE, Sanjay, KRISHNAKUMAR, Radha, ASSAD-GARCIA, Nacyra, ANDREWS-PFANNKOCH, Cynthia, Evgeniya A Denisova, YOUNG, Lei, QI, Zhi-Qing, SEGALL-SHAPIRO, Thomas, CALVEY, Christopher, PARMAR, Prashanth, HUTCHISON, Clyde, SMITH, Hamilton, VENTER, J Craig, « Creation of a Bacterial Cell Controlled by a Chemically Synthesized Genome », *Science*, vol. 329, American Association for the Advancement of Science, Washington, 2010, p. 52-56.

Et voici comment Xu Yi a utilisé l'alphabet à 4 lettres de la séquence d'ADN dans la partie de percussion de *Résonance Végétale*.

A
 (♩ = 60)

Résonance Végétale Xu Yi
 2016-17

Vents
 Cordes
 Perc. (3 Tambours d'Inde)
 Disp.

* : dans l'obscurité
 # : petit à petit (lumière interne)

© X.Y./V./2016L.

- 1 -

Fig. 41. Nous voyons dans cette figure la première page de la partition du manuscrit de *Résonance végétale* de Xu Yi. Avec l'aimable autorisation de la compositrice.

C
 (♩ = 60)

Vents
 Cordes
 Perc.
 Disp.

© X.Y./V./2016-17L.

- 8 -

Fig. 42. Nous voyons dans cette figure l'esquisse de Xu Yi dans la page 8 de la partition du manuscrit de *Résonance végétale*. Avec l'aimable autorisation de la compositrice.

Handwritten musical score for "Résonance végétale" by Xu Yi. The score is in 4/8 time and features four staves: Winds (Vents), Strings (Cordes), Percussion (Perc.), and Double Bass (Disp.). The Winds staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Strings staff has a bass clef and includes "pizz" (pizzicato) markings. The Percussion staff has a treble clef and shows rhythmic patterns with stems. The Double Bass staff has a bass clef and includes dynamic markings "f" and "mf". Above the staves, there are handwritten circled numbers "154" and "155", and dynamic markings "f (tutti)" and "mf (tutti)" with a double bar line between them.

Fig. 43. Manuscrit de Xu Yi sur *Résonance végétale*. Avec l'aimable autorisation de la compositrice.

Fig. 44. Nous voyons dans cette figure l'esquisse de Xu Yi. Avec l'aimable autorisation de la compositrice.

Handwritten musical sketch by Xu Yi. It consists of two staves: the top staff is for Winds (Vents) and the bottom staff is for Double Bass (Disp.). The Winds staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Double Bass staff has a bass clef. The sketch shows rhythmic patterns with stems and some notes. A watermark "Watermark" is visible on the left side of the page.

Xu Yi, « À propos de *Dialogue d'Amour* (2000) »

L'article suivant est une introduction à l'œuvre *Dialogue d'Amour* écrite par Xu Yi, comprenant les cinq poèmes qu'elle a utilisés dans cette œuvre. Le contenu de l'article est réorganisé en fonction des images qui nous ont été envoyées par Xu Yi. Ce texte n'a pas été publié. C'est une note de programme qui n'est pas sur le site de la compositrice.

« À l'origine de cette œuvre, pour une soprano, un chœur d'enfants et 13 instruments, on trouve deux formes musicales : un chant d'amour traditionnel chinois, interprété par deux groupes de chanteurs, hommes et femmes séparés, sur les sommets des montagnes, qui chantent alternativement l'amour pendant plusieurs jours, et un chant liturgique répond, sur des paroles empruntées aux écritures, exécuté par un soliste et répété par un chœur. J'ai choisi des poèmes de Sapho, Yu Xuanji et sœur Juana Inès de la Cruz, qui seront chantés par la soprano et des poèmes d'Alcée, Zhuang Tseu, et Saint Augustin, qui seront chantés par le chœur d'enfants. Ces poètes issus de différentes cultures et différentes époques, chantent tous dans des langues aux sonorités particulières, la vie, la mort, et surtout l'amour (discret ; mystérieux ; éternel ; au sens le plus large possible).

La soprano chante trois poèmes des trois poétesses en langue originale : grec, chinois et espagnol tandis que le chœur d'enfants chante trois poèmes des trois poètes en grec, chinois et latin. La pièce comporte trois parties, correspondant chacune à un poème pour la soprano et un poème pour le chœur d'enfants. Un ensemble de treize instruments tisse un filet qui lie ces trois parties, tout en dialoguant avec les voix :

Soprano	Chœur d'enfants (Maîtrise de Radio France)
I> 36 – livre I Sapho	I>bis <i>Hymne d'Eros</i> Alcée
II> <i>Chun qing ji Zi-an</i> Yu Xuanji	II>bis <i>Homme véritable</i> Zhuang Tseu
III> <i>Paroles à chanter</i> Juana Inès de la Cruz	III>bis <i>Âme / Amour</i> Saint Augustin

Les treize instruments sont : flûte (dont piccolo et flûte basse), hautbois (dont cor anglais), clarinette (dont clarinette basse), basson (dont contrebasson), cor, trompette, trombone, deux percussions, violon, alto, violoncelle et contrebasse.

La voix est l'instrument le plus sensible pour l'expression de l'émotion. L'écriture de la voix est dominée par une exploitation du timbre, la capacité de grand écart de dynamique (même dans des tessiture difficiles), et le contrôle absolu des micro-intervalles qui proviennent souvent des langues ; une redécouverte du côté musical des langues ; la recherche des liaisons entre la voix de femme et les voix des enfants (qui sont riches mais restreintes à certaines écritures), les mots, les gestes et le corps ; et une revisite de la relation timbrale entre la voix et les instruments. »

Poèmes

Sapho

(624 – 564 A.C.)

36

... Reviens, je t'en conjure, Gongyla,
et parais revêtue de ta tunique couleur de lait.

Ah ! quel désir flotte autour
de ta beauté !

L'enjôleuse fait tressaillir celle qui l'aperçoit.

Et moi je me réjouis,
car c'est elle-même qui te fait ce reproche,
la déesse de Chypre,
que j'invoque en priant...

Alcée

(630 – 580 A.C.)

Hymne à l'Amour

13

(Éros) le plus redoutable des dieux,

qu'enfanta Iris aux belles sandales,
unie à Zéphyr à la chevelure d'or.

Traduction : Théodore Reinach

Alcée Sapho

Édition : Les Belles Lettres (1994)

Yu Xuanji

(844 – 871)

Chun qing ji Zi-an

Par ces chemins de montagne escarpée,
Sur ces sentiers aux rocaillieux dangers,
Non. Ce n'est pas ma route qui me blesse.

Sœur Juana Inés de la Cruz

(1651 – 1659)

Paroles à chanter

Blessa suavement l'air
de sa douce voix Narcisa,
et il lui répéta les échos
par les bouches des blessures.

Des Axes Célestes
le cours rapide elle fige,
et dans les Éléments cesse
la discorde jamais unie.

Au doux aimant de sa voix
voudraient, pour l'assister,

être Firmament le Mobile,
le Soleil être Etoile fixe.

Si belle, en plus du chant
que l'Amour, doutant, s'étonne
si ses harpons sont dus
à ses échos, où à sa vue :

Parce que si confusément
elle blesse, que l'on ne peut savoir
si dans la voix est la beauté
ou dans les yeux l'harmonie.

Homicides ses traits
le change mortel opèrent :
voix, qu'alternent les yeux ;
éclairs, que la lèvre fulmine.

Oui pourra vivre à l'abri,
si sa beauté divine
avec les yeux et les voix
des armes doubles fait vibrer ?

...

Traduction : Frédéric Magne
Poèmes d'amour et de discrétion
La Délirante, 1987.

Saint Augustin

(354 – 430)

Âme/Amour

(La Musique – livre IV)

Bonus erit amor

Anima bona sit :
Amor inhabitat,
Et anima domus.
Ita bene habitat,
Ubi bona domus ;
Ubi mala, male.

L'amour sera bon si l'âme est bonne.
L'amour y habite, et c'est l'âme qui est sa maison.
Ainsi l'amour habite bien où sa maison est bonne ;
mal, là où elle est mauvaise.

Traduction : Jean-Louis Dumas
Saint Augustin *La musique*

Annexe 6.

Entretien avec des compositeurs

Les professeurs suivants du Conservatoire de Musique de Wuhan ne parlent pas français et ne peuvent pas vérifier le texte suivant. Après avoir entendu notre traduction orale en chinois, ils acceptent ce que nous écrivons.

Annexe 6.1 : Li Yunpeng

Li Yunpeng est professeur au département de composition du Conservatoire de Musique de Wuhan. De novembre 2017 à fin 2018, nous suivons son cours d'analyse de musique moderne comme auditeur libre, et quand il est en dehors des cours, nous observons son processus créatif. Le contenu de l'article suivant provient de notre conversation avec Li Yunpeng au cours de notre dernière année d'études du 12 et 13 novembre 2018 avec lui et d'un résumé de ses concepts musicaux.

Quel est le lien entre la musique spectrale et la musique électronique ? La musique électronique est maintenant créée directement à partir du bruit de notre vie quotidienne. Pouvez-vous parler de la différence entre le son et la musique ?

Li Yunpeng : La musique spectrale et la musique électronique se ressemblent en termes de création ; elles sont seulement avant-gardistes sur l'analyse des matériaux sonores en fonction du développement spécifique des matériaux sonores. Mais en fait, les idées de musique moderne et les méthodes de création de musique classique sont similaires.

Par exemple, les concepts de « rétrograde, miroir, rétrograde du miroir, imitation, modulation » et autres techniques n'ont pas changé. Chaque tonalité au sein d'un son fondamental est unique, traitant chaque tonalité comme un individu indépendant. En les réorganisant, en les ajoutant ou en les diminuant, un nouveau ton naît qui devient auditivement significatif.

Les temps naturels de la musique dépendent de la nature de l'intervention humaine. Les sons que nous entendons dans notre vie quotidienne tels que les trains, les sons mécaniques, les

hoquets, le vent, les bruits d'eau etc. ne peuvent être appelés musique parce qu'il n'y a pas d'intervention humaine. Mais ces sons peuvent être arrangés comme matériel pour la musique, de manière artificielle, et être développés pour exprimer les idées du compositeur. Ce développement est basé sur la loi de compréhension de l'univers tout entier. Cette loi de compréhension est la norme par laquelle les gens jugent la beauté de l'art, cette norme de beauté n'est rien d'autre que la nature. Nous devons d'abord savoir ce qui ne peut être fait, et c'est cela qui fait cette loi de compréhension, loi qui ne peut être changée. Pour produire un son sans aucune activité humaine dans l'art musical, nous avons paradoxalement besoin du comportement et de l'intervention de quelqu'un.

Pouvez-vous parler de la musique de Xu Yi ?

Li Yunpeng : Les œuvres écrites par Xu Yi sont trop détaillées, le niveau de détail dans la hauteur et le rythme de l'arrangement m'a surpris, je ne l'écrirai jamais comme ça. Sa division des rythmes me rappelle Ligeti. Mon professeur Liu Jian est un grand fan de Ligeti, et chaque fois qu'il me donne des cours, il parle de la musique de Ligeti. La musique de Xu Yi doit avoir été influencée par Ligeti. En tant que caractéristique de structure musicale influente, la micro-polyphonie existe dans la musique spectrale et la musique électronique.

Ligeti associe presque toujours le son à la couleur, à la forme et à la densité ; d'autre part, la forme, la couleur et la matière sont également liées à l'audition. L'imagination de la « spatialisation » de Ligeti est due au fait qu'il a été influencé par la nouvelle musique après son arrivée en Europe occidentale. Dans certains cas, sa création musicale s'apparente à la peinture, exprimant des choses qui devraient apparaître en même temps en substance. En fait, Ligeti a une fois comparé sa musique à un maillage. Il abandonne la structure traditionnelle de mélodie, d'harmonie et de rythmique de la musique classique, et ce qu'il veut créer, c'est un nouveau type de structure musicale, une sorte de musique réticulaire. La perception de l'espace est déclenchée par la perception du temps, et il essaie de faire en sorte que la musique exprime l'espace aussi bien que la peinture.

Chaque fois que j'entends des notes différentes, mes yeux affichent automatiquement une variété de couleurs correspondantes. Une de mes œuvres les plus récentes est inspirée des peintures traditionnelles à l'encre de Chine. Je suis particulièrement sensible à la conversion de gradation entre les couleurs noir et blanc. Messiaen a également la même sensation de couleur sonore, bien que mes notes soient différentes de sa couleur. Je vois que de nombreuses œuvres de Xu Yi sont combinées avec des images vidéo, il s'agit d'un phénomène typique de synesthésie visuelle et auditive. Ce phénomène de synesthésie de conversion visuelle en

perception auditive est l'une des sources d'inspiration des compositeurs. Les personnes très sensibles aux couleurs sculpteront inévitablement le son, c'est plus détaillé.

Pouvez-vous nous parler de votre œuvre : *Six couleurs de l'encre*, 墨色六彩, créée pour musique électronique et l'instrument xun (le xun est un instrument chinois très ancien, sorte de flûte globulaire en terre cuite) ?

J'ai vu beaucoup de portraits dans la seconde moitié de l'année dernière, dont la plupart sont des photos en noir et blanc. Au cours du processus de visualisation, j'ai progressivement découvert que sur les photos en noir et blanc, différents niveaux de noir sont également riches en niveaux de couleur. Ce contraste de couleur entre le noir et le blanc me rappelle la peinture à l'encre de Chine, car la peinture à l'encre est un contraste de couleur noir et blanc typique. C'est un mélange de proportions différentes entre l'encre et l'eau. C'est l'une des deux couleurs. La transition entre elles crée également un sentiment de hiérarchie.

À partir de là, j'ai trouvé l'inspiration pour ma création : en utilisant un simple matériau sonore ou le son d'un instrument, à travers diverses techniques de mixage, le son peut également montrer divers effets sonores. J'ai parlé à un ami de mes pensées et il m'a recommandé l'instrument xun.

Il y a de nombreuses années, j'ai connu un peu le xun, uniquement du point de vue de l'histoire de la musique, mais je n'ai pas prêté beaucoup d'attention au son du xun. Cet instrument a été préservé pendant des milliers d'années dans l'histoire de la musique traditionnelle chinoise, et la forme n'a fondamentalement pas changé, bien qu'il y ait eu quelques améliorations mineures dans le processus de développement. Mes pensées sur le son du xun à l'époque étaient que l'ambitus du xun était relativement étroite et que sa musique n'était pas aussi expressive que nos instruments communs (instruments occidentaux et instruments de musique traditionnels chinois), donc j'avais toujours considéré que la gamme étroite du xun était un inconvénient.

Quand j'ai créé ce travail, ce dont j'avais besoin était un instrument avec peu de changement dans la gamme musicale et la couleur du son. C'est ce que je pensais du xun, et j'ai trouvé que les défauts que je considérais auparavant sont devenus des avantages. Si les caractéristiques de l'instrument étaient trop importantes, je ne l'apprécierais pas. À l'origine, je voulais un son monochrome, puis j'ai changé la couleur du son grâce à mes techniques créatives. Je n'ai donc utilisé que les quatre changements de hauteur des 4 notes du xun *Sol*, *Si^b*, *Re*, *Fa*, et le reste a changé la valeur temporelle du rythme sonore et le contrôle de la performance du souffle, et est finalement devenu la musique électronique pré-faite. Je voulais

une sorte de musique qui semble plus simple, mais la technique utilisée dans le processus de création n'est pas simple. C'est une idée qui a été générée lors de la conception de mon travail.

Après avoir terminé la composition, j'ai répété et communiqué avec l'interprète. Il m'a dit « ne parlez-vous pas de tous les changements dans le processus d'écriture entre le début et la fin des traits dans la calligraphie chinoise » ? Il a dit que les changements de pinceau et de couleur d'encre dans la calligraphie chinoise m'ont donné beaucoup d'inspiration, ce à quoi je n'avais jamais pensé auparavant. Dans une large mesure, le succès de mon travail dépend de la technique exquise de l'interprète.

Une partie de la musique de Xu Yi s'inspire également de la calligraphie ou de la peinture chinoise. Elle convertit cette inspiration en notes de musique et la transforme en une manière non conventionnelle de jouer sur l'instrument.

En fait, la création musicale fait aussi attention à l'exploration du timbre des instruments de musique. J'ai aussi fait beaucoup d'explorations, comme la percussion du doigt sur le trou du xun, ou le son apporté par le frottement du corps du xun, etc. Certains sons, relativement subtils, sont élargis dans une certaine mesure, dans la technique de jeu traditionnelle du xun. Bien entendu, ces sons doivent être amplifiés et traités en temps réel à l'aide d'un équipement de captation. Parce que dans le cas des performances traditionnelles, il est impossible pour le public d'entendre une telle sonorité.

Les changements dans le sens spatial du son dans cette œuvre ont été délibérément faits par moi. Parce que lorsque je crée, ou lorsque de nombreux compositeurs créent, ils ont un sens intérieur de l'ouïe, qui a un rôle directeur dans le développement du son. Ce sens de l'espace a été pensé au début de ma création.

Revenons au matériau sonore lui-même : le xun est un instrument à son unique, avec un faible volume, une plage étroite et une faible résonance. Dans un petit espace, comment le jeu du xun peut exprimer la sensation d'un grand espace, avec des niveaux sonores clairs et riches ? C'est ce à quoi j'ai pensé et continué de penser depuis le début de ma création.

Le sens spatial de votre musique est-il réalisé par la technique de l'interprète ? Si ce n'est pas en direct, est-il difficile de concrétiser la disposition spatiale de votre musique si vous ne pouvez pas l'entendre ?

En fait, la première représentation de cette œuvre a eu lieu dans une salle de concert, mais le fichier audio complet de mon travail a été présenté avant le concert, ce qui signifie que le jury de l'époque a évalué ma composition sur la base du son du fichier audio que j'ai fourni,

plutôt que sur la performance réelle de la scène. En fait, la conception originale de ma musique était de créer un état d'hallucinations musicales, et c'était en stéréo. L'effet réel de la performance en direct donnera au public une sensation plus « live ». Il est possible que l'état de résonance de l'écoute en direct soit meilleur que l'expérience de l'écoute du fichier audio, mais je pense que la sensation d'écouter le fichier audio seul est très appropriée.

Les mesures de composition de la préfabrication et de l'interaction immédiate dans la musique contemporaine sont plus courantes. J'ai vu de nombreux compositeurs avoir de telles œuvres, en particulier Xu Yi, je l'ai vue avoir des œuvres réalisées et des œuvres en temps réel.

Pour autant que je sache, la pré-production signifie que nous collectons le son, utilisons divers appareils d'enregistrement, puis effectuons divers traitements techniques, ce n'est qu'une démonstration de diverses techniques de création. Mais quel est le but de la préfabrication, si ce n'est pour collecter et traiter les sons, mais aussi pour réaliser diverses décorations pour les matériaux sonores ? Le son de l'état acoustique est soumis à l'influence des propriétés physiques de l'instrument. Pour les sons qui ne peuvent pas être produits par des instruments de musique, je les ai traités par pré-enregistrement pour leur faire produire des sons différents. En fait, c'est essentiellement le résultat de l'expansion des instruments de musique pour produire plus de types de sons.

Peut-être que tout le monde utilise cette méthode à des fins différentes. Pour moi, il n'y a pas de séparation absolue entre la préfabrication et l'interaction immédiate. Les deux méthodes servent mes résultats créatifs. J'aime davantage pré-concevoir l'effet sonore et sur cette base, quelle que soit la méthode utilisée, je peux atteindre mon objectif.

En ce qui concerne la couleur du son, votre dernière œuvre utilise la synesthésie, en particulier les changements de couleur du son causés par les changements de couleur visuelle. Xu Yi dit souvent qu'elle recherche de nouvelles couleurs sonores pour les instruments acoustiques. Par exemple, elle imagine parfois un certain effet de timbre, puis explore constamment l'exécution de la musique pour enfin obtenir l'effet souhaité. Mais la couleur du son est abstraite. Comment pouvez-vous obtenir le son attendu ?

Le langage perceptif nécessite une expression rationnelle. Vous pouvez dans un premier temps imaginer quelques résultats, ces résultats sont perceptifs. Même moi, je le chante parfois d'abord, puis je l'enregistre. Ce type de résultat perceptif peut apparaître dans votre cerveau à tout moment. Habituellement, vous devez collecter davantage de ce résultat, mais vous n'avez pas besoin de l'utiliser immédiatement dans le prochain travail. Lorsque je veux créer une œuvre, je réfléchis à la manière de l'exprimer. Parce que la conception de la structure d'expression est la conception logique du développement de la musique, elles sont unifiées.

C'est très important. De plus, de nombreuses conceptions de structures expressives ou de conceptions logiques de développement musical sont en fait une sorte de conformité aux règles de la mémoire humaine, car certaines musiques ne peuvent être oubliées après les avoir écoutées. Cette caractéristique inoubliable est en fait un lavage de cerveau. Le lavage de cerveau est en fait une sorte de conception structurelle, c'est-à-dire une conception rationnelle. La conception rationnelle est un cadre important pour que les gens produisent une expérience perceptive. Sur cette base, un langage musical perceptif devient le remplisseur qui enrichit les cadres.

Cette structure est pour moi le moyen le plus confortable de créer à ce stade. Je dois d'abord concevoir un cadre.

Xu Yi a souligné que son travail est une combinaison de conscient et d'inconscient. Elle a mis en place des cadres avant la création. Ces cadres sont mathématiquement logiques et sont obtenus après des calculs minutieux, tels que le miroir, la modulation, la rétrogradation et d'autres techniques. Mais dans ses œuvres actuelles, il y a des rythmes et des notes qui ne peuvent pas être expliqués par la structure qu'elle a conçue. Elle m'a dit que le cadre conçu n'est qu'une référence. Cela signifie que dans sa création actuelle, elle révisé constamment son cadre logique préfabriqué. Que pensez-vous d'une telle modification ?

C'est là que la capacité de contrôle du compositeur est testée. Plusieurs fois, le plan ne peut pas suivre les changements. Parfois, le contrôle du compositeur est inefficace et peut améliorer l'expérience de l'auditeur, mais il s'agit le plus souvent d'un drapeau rouge qui s'écarte de l'expérience de l'auditeur, ce qui nécessite un ajustement. C'est ce que disent de nombreux compositeurs, la création est un processus d'écriture en trois points et de correction en sept points. La correction est en fait une refonte de la structure rationnelle. Personnellement, je porte une attention particulière à la structure. Mais cette structure n'est pas facilement reconnaissable par le public. Si elle est trop évidente, cela signifie que les méthodes de composition du créateur sont relativement peu familières. Plus on entend une structure et une organisation brusques, plus cela montre que la musicalité du son n'est pas assez forte, tout est régulier, c'est un travail raté. Personnellement, je n'aime pas la musique sérielle.

Xu Yi a parlé de sa relation avec le public. Elle pense qu'elle doit d'abord être capable d'exprimer ses pensées, et ses pensées ne peuvent pas être limitées. Elle a aussi besoin que la société puisse accepter sa musique, et elle espère que sa musique aura un public. Que pensez-vous de la relation entre l'expression du travail et la réponse sociale ?

Pour moi, cet équilibre peut consister à se mettre un peu plus du côté du public, tout d'abord de rechercher une sorte d'audibilité de la musique. J'ai toujours eu un concept dont j'ai souvent parlé avec mes étudiants : après avoir écrit une œuvre, ne laissez pas l'œuvre simplement être enregistrée sur votre disque dur et retirée pour appréciation. C'est absolument impossible. J'ai la même idée que Xu Yi sur ce point. Cependant, nous ne pouvons pas faire toutes sortes de compromis en raison des besoins du marché : si nous suivons toujours les préférences du public, nous pouvons tomber dans un cycle de répétitions sans fin sans aucune innovation. Cet équilibre n'est pas facile à contrôler. Mon approche personnelle est de rendre le langage de la musique pas trop abstrait. Il peut y avoir un peu d'abstraction, mais le public peut encore deviner quelque chose.

Nous avons trouvé diverses méthodes de notation dans la partition de Xu Yi. Certaines œuvres ont des barres et certaines n'ont pas de barres, et certaines sont même des images. Pouvez-vous me dire quelle est la différence entre ces méthodes de notation ?

La notation de la musique moderne est très diverse, ce qui est en effet une chose qui ne peut être unifiée. Mais elle est toujours basée sur la portée, ce qui a pour avantage naturel d'être linéaire dans le temps et de correspondre aux notes selon la règle du temps. Cette séquence temporelle ne me permet pas de faire un grand changement, nous n'avons besoin que de faire une marque médiane sur la portée, et la musique peut être jouée comme nous le souhaitons. Je vois beaucoup d'instructions sur les partitions de Xu Yi, qui sont généralement utilisées pour la musique *live*. Dans certains traitements sonores avec beaucoup de bruit, une utilisation plus fréquente est similaire à la méthode schématique, ou à la manière d'événements, tels que l'activation d'un certain commutateur à ce moment et l'activation d'un autre commutateur dans la période suivante pour ajuster une certaine valeur. Cette façon de noter vient de la compréhension des diagrammes de formes d'onde. Bref, il n'y a pas de notation unifiée, c'est une compréhension tacite et une communication écrite personnalisée entre le compositeur et l'interprète.

La plupart de la musique de Xu Yi est composée dans le système microphonique. Pour que le concept du système d'harmonie fonctionnelle de la musique classique ne puisse pas être utilisé pour analyser sa musique. Que pensez-vous de la connaissance de l'harmonie classique et de la musique moderne ?

En analysant la musique moderne, j'ai remarqué que le cours d'analyse de musique d'harmonie traditionnelle n'est pas nécessaire, ou bien j'ai observé que beaucoup de gens qui

analysent la musique moderne ne connaissent pas très bien la musique d'harmonie traditionnelle, cela ne semble pas constituer un obstacle à l'analyse de la musique moderne.

Il y a des étudiants qui se spécialisent en composition à l'étranger et qui n'ont pas appris la théorie de l'harmonie traditionnelle et le solfège au début. Il faut d'abord jouer avec le son, jouer de différentes manières, sans aucune restriction, en fonction de diverses créations et déformations de sons. L'idée de création artistique est plus importante que les connaissances théoriques. Cependant, notre enseignement de la composition traditionnelle accorde toujours plus d'attention à l'étude de l'harmonie traditionnelle et de la théorie musicale, basée sur un cadre rationnel, et la création de la musique sur une base logique. Il faut dire que les concepts d'enseignement de la musique chinoise et étrangère ont leurs propres avantages.

Dans le travail de Xu Yi, nous voyons une combinaison de vidéo, de danse, d'électroacoustique et d'instruments acoustiques, comme dans *Résonance végétale*. Mais la performance de ce type de travail ne satisfait pas Xu Yi à chaque fois, car il y a parfois des accros. Il semble que la musique multimédia ne se concentre pas seulement sur le son lui-même, mais se développe vers une gamme complète d'expériences sensorielles. Quelle est votre opinion sur le développement de la musique multimédia ?

Il existe de nombreux types de relations entre la musique et le multimédia, comme la fusion de capteurs visuels, la musique d'intelligence artificielle, la réalité virtuelle, etc. Ces nouvelles technologies deviennent la musique elle-même, et elles sont toutes une extension de l'état de la performance musicale. L'effet du contrôle de la direction du développement du son est obtenu grâce à différents langages corporels tels que des capteurs, mais il peut y avoir de nombreux résultats. Si elles sont combinées avec un instrument, c'est comme de la magie pour l'instrument, ce qui fait que le son de l'instrument produit de nouveaux effets. Ces nouvelles technologies sont toutes réalisables, mais nécessitent de maîtriser une échelle souvent difficile à appréhender. Cela nous amène donc à une nouvelle question qui doit être prise en compte : qu'est-ce que la musique et quelle est l'essence de la musique ? L'application du multimédia a progressivement brouillé les frontières entre auditeurs ou téléspectateurs et créateurs. En raison du grand nombre de technologies de détection dans la musique des nouveaux médias, nous ne pouvons pas appeler les téléspectateurs des auditeurs, je préfère les appeler des participants. Parfois, l'auditeur devient le créateur en même temps, et le créateur sera à nouveau ajouté à la création de la musique multimédia. La perception de la musique par les gens évolue constamment et l'émergence de ce nouvel art pourrait élargir notre définition de la musique.

Annexe 6.2 : Wang Shenshen

Wang Shenshen est professeur retraité du Conservatoire de Musique de Wuhan, sa spécialité est principalement l'esthétique musicale. Dès le début des années 1980, il s'est engagé dans des travaux liés à la communication de la musique chinoise moderne, notamment en organisant diverses conférences de musique moderne et en étudiant l'histoire de la musique moderne. L'article suivant a été compilé à partir de nos conversations avec lui pendant nos études de licence au Conservatoire de Musique de Wuhan et après notre retour au Conservatoire de Musique de Wuhan pour notre doctorat. Nous condensons les conversations des 12, 22 novembre 2017 dans le texte suivant :

Pouvez-vous nous dire comment la musique occidentale a été introduite en Chine et comment elle s'est intégrée dans la société et la culture chinoises ?

Les auditeurs occidentaux se sont imprégnés de la musique classique, et avec le développement de la musique, ils ont accepté facilement la musique moderne, car les changements de styles sont cohérents avec le développement de leur histoire esthétique musicale.

Mais pour les auditeurs chinois, la musique classique occidentale et la musique moderne occidentale sont entrées en Chine presque en même temps. Il n'a pas fallu longtemps pour que certains genres musicaux modernes de la musique occidentale soient introduits en Chine dans les années 1920. Donc, pour les auditeurs chinois, qu'il s'agisse de musique classique ou moderne, cela ne leur est pas familier. Celles qui sont conformes aux habitudes esthétiques auditives du peuple chinois, sont facilement acceptées. En ce sens, le sort du modernisme en Chine et en Occident est similaire. Les oreilles des Chinois sont plus réceptives à la mélodie de la musique classique occidentale, en particulier Haydn, Mozart, Beethoven, etc. Vient ensuite la musique romantique. Même la musique impressionniste, considérée comme déviante en Occident, n'est pas difficile à accepter en Chine, mais la musique post-expressionniste est devenue difficile. En fait, c'est à cause de l'harmonie de la musique. L'Occident a commencé avec l'harmonie de Rameau au XVIIIe siècle, harmonie qui a duré plus de cent ans en Occident, et les occidentaux ont donc le désir de sortir du cercle à partir de l'harmonie chromatique de Wagner, de l'atonalité de Richard Strauss, en passant par Schoenberg, par la musique micro-tonale, et la musique bruitée. Il y a un processus pour que la musique occidentale passe de la consonance à la dissonance, mais lorsque la musique occidentale a été introduite en Chine, Mozart et Schoenberg ont été comparés en même temps. Parce que nous n'avions pas un

processus aussi graduel, les Chinois ont choisi la musique de Mozart. C'est plus conforme aux habitudes auditives chinoises.

Donc, dans ce cas, le type de contenu que la musique reflète et le type de cœur social qu'elle exprime n'est pas important pour les Chinois. Parce que la musique occidentale n'exprime pas notre vie en Chine. Par conséquent, les Chinois ne peuvent juger que du point de vue des sens, de l'harmonie ou de la dysharmonie. Mozart est donc plus facile à accepter en Chine que la musique moderniste, mais même Mozart et Beethoven ne se conforment pas pleinement aux habitudes d'audition chinoises, il faut encore un processus d'acceptation.

Par rapport aux attentes de la Chine, nous avons constaté que les conditions sociales et historiques sur lesquelles repose la musique moderne occidentale ne sont pas appropriées à la Chine. Dans l'esprit des Chinois, il n'y a pas de dieu suprême, par conséquent, il est impossible de parler de sa mort. La Chine n'a pas connu de « malaise de fin de siècle », et il n'y a pas eu de crise spirituelle ni de crise de croyance dans toute la société. Depuis plus de cent ans, le peuple chinois souffre de troubles internes et externes. Ce dont le public a davantage besoin, c'est d'une musique qui peut susciter le patriotisme et inspirer le même ennemi. Pour les Chinois, la musique expressionniste que les Européens appellent « le cri de l'âme » n'est rien de plus qu'un bruit, et elle ne peut être ni acceptée ni comprise. Et une musique accessoire similaire à *4'33''* de John Cage est encore plus absurde pour les Chinois, et il est encore plus inacceptable que ce soit de la musique moderne occidentale. C'est l'une des raisons de l'échec de l'acceptation par la Chine.

Après 1949, le développement de la musique moderne à Hong Kong et à Taiwan s'est poursuivi, tandis que la Chine continentale a été influencée par les théories musicales et les politiques de l'ex-Union Soviétique et a fondamentalement adopté une attitude de répulsion envers la musique moderne occidentale, qui a été traitée de formalisme. Avoir une attitude critique vis-à-vis de Debussy, sans parler de la musique « avant-gardiste », moderne, qui occupait un pitoyable petit territoire en Chine avant 1949, c'était impossible à cette époque. À l'époque de la Révolution Culturelle, toute la musique occidentale était contestée. La musique classique n'était pas à l'abri, sans parler de la musique moderne. De 1949 à 1979, on peut dire que la diffusion de la musique moderne occidentale en Chine continentale était absente. Pendant cette période, la musique moderne ne pouvait pas s'implanter en Chine, et la raison était principalement politique plutôt qu'artistique.

Alors, cela signifie-t-il que la musique moderne occidentale ne prendra jamais racine en Chine ? Ce n'est pas tout à fait vrai. Depuis les années 1980 en Chine, la situation est en train de changer, et ce changement devient de plus en plus évident. C'est-à-dire qu'avec la pénétration de l'économie marchande dans tous les domaines de la société et la désintégration progressive des valeurs traditionnelles diverses, les différences de statut entre les classes se sont

progressivement accrues. La contradiction entre l'amélioration du niveau de vie matériel des gens et la perte et le vide des activités spirituelles est devenue de plus en plus aiguë. Les Chinois ont également commencé à avoir besoin d'une musique qui exprime « le cri de l'âme ». Avec la popularité progressive de la musique classique et romantique occidentale, la capacité des oreilles des gens à résister au son de la non-harmonie s'est progressivement améliorée. Cela a permis d'ouvrir la voie à la réintroduction de la musique moderne en Chine. Plus important encore, à travers les deux premiers essais, les musiciens modernes ont réalisé que pour que la musique moderne s'implante en Chine, ils doivent montrer suffisamment de respect autant que possible aux traditions culturelles durable et profondes de la Chine. Ça ne peut pas fonctionner autrement.

Bien sûr, même en Occident, où elle est née, la musique moderne est encore quelque chose que peu de gens apprécient. En termes de nombre d'auditeurs, elle ne pourra jamais rivaliser avec la musique classique et la musique pop, mais au moins elle a toujours maintenu un public relativement stable et grandissant avec des conditions de vie élémentaires, et les musiciens modernes s'en contentent. Si cette musique est appréciée par la plupart des gens, alors ils penseront cette musique est un échec. Car leur musique est un art d'élite après tout. Le problème est que sa valeur doit être reconnue par la société, alors cette musique a le droit de suivre sa trajectoire de développement sans devenir un vassal de la politique ou d'autres idéologies.

La discussion a principalement tourné autour des questions : comment gérer correctement la relation entre héritage et référence, innovation et création, tradition nationale et esprit du temps ? Nos jeunes compositeurs ont des objectifs clairs sur cette question.

En réponse à la « fièvre de la recherche de racines » dans les domaines de la littérature et des beaux-arts, cette vague est également apparue dans la musique. En plus de travailler dur pour absorber l'apport des traditions nationales dans la technique, un grand nombre d'ouvrages basés sur la vie et la culture anciennes de la nation ont également émergé en termes de contenus.

Mais quelle est exactement la tradition de la musique nationale ? Chacun a différentes définitions de la tradition, mais les points principaux sont : les traditions nationales et les styles nationaux ne peuvent être simplifiés, et on ne peut pas penser seulement au modèle pentatonique. On doit saisir l'essence de la psychologie esthétique traditionnelle nationale. Hériter de la tradition ne signifie pas dormir sur l'héritage laissé par les ancêtres, c'est faire avancer et développer les traditions pour que la musique chinoise puisse aller plus vite dans le monde. Même Xu Shuya a déclaré : « Nous sommes tous chinois. Notre objectif ultime est d'exprimer les caractéristiques de la musique de notre nation chinoise et de faire progresser les traditions de la musique nationale. Nous ne voulons pas suivre les étrangers. Sans un style national, nos œuvres ne peuvent pas être distinguées, ni affronter les styles des autres nations.

Si on perd les racines de sa nation, au mieux, on ne peut devenir qu'un imitateur très habile de la technologie ».

Une caractéristique remarquable du développement de la musique du monde au XX^e siècle en Occident est l'accent mis sur l'élément d'expression du « timbre ». Le timbre n'est plus derrière la mélodie, le rythme et l'harmonie, il ne sert que de moyen auxiliaire, mais a une position plus importante. La notion d'accent mis sur le timbre dans la musique occidentale a également influencé les compositeurs chinois à cette époque, ce qui a été démontré cette fois dans les nouvelles œuvres échangées. De nombreux jeunes compositeurs se consacrent à la recherche et au développement de nouveaux matériaux audio. Aux yeux des jeunes compositeurs, le timbre n'est pas seulement un moyen d'expression, il a une fonction structurelle. « L'intérêt pour un son unique » dans la musique traditionnelle chinoise est la question de savoir quel type de méthode est utilisé pour produire un certain son, ce qui a également attiré l'attention de certains jeunes compositeurs, pensant la musique comme un son global.

Dans les années 1980, de nombreux jeunes compositeurs chinois ont recherché un nouveau langage musical. En quoi ce langage musical reflète-t-il la nouveauté ?

Le changement de langage dans la musique a commencé par le domaine de l'harmonie. À cette époque, de nombreux compositeurs en Chine travaillaient dur pour trouver des langages d'harmonie uniques, novateurs et de style ethnique pour leurs œuvres. Dans les nouvelles œuvres des jeunes compositeurs, les résultats de cet effort ont été pleinement démontrés. Dans le processus d'apprentissage de la musique folklorique, certains jeunes compositeurs ont réalisé que pour créer un langage musical aux caractéristiques nationales, il était nécessaire d'élargir la gamme des sons musicaux. Par conséquent, un groupe de compositeurs de musique à la mode à cette époque utilisait largement les micro-sons.

En termes de rythme, il existe diverses combinaisons de longueurs et de rythmes différents, ainsi que l'alternance de temps différents dans le temps et l'espace. La signature temporelle est fréquemment commutée, souvent d'une mesure à une autre.

La Chine encourage maintenant la promotion de la culture chinoise, le département culturel du gouvernement commande de plus en plus d'œuvres. La prospérité de l'économie chinoise peut-elle amener l'art contemporain chinois à son apogée ?

Maintenant, les œuvres commandées sont très populaires, et des millions ou des dizaines de millions peuvent y être alloués. Dans l'histoire de la musique, je n'ai jamais vu un

compositeur travailler sur une grande œuvre pour de l'argent, ni cette œuvre devenir une grande œuvre grâce à une organisation nationale chinoise du XXI^e siècle. Le compositeur n'écrit les choses que pour lui-même et ne peut représenter personne, en fait, le compositeur écrit les choses avec son cœur. Il y a en effet eu un grand nombre d'excellents travaux de commandes dans l'histoire. Cependant, ce type de commande consiste à apporter un soutien financier au compositeur et non à créer des grandes œuvres. Maintenant, tout le monde dit que le gouvernement a de l'argent. Que fait-il de l'argent ? Est-ce de l'argent pour que les compositeurs le gaspillent ? Offrez aux compositeurs un environnement détendu et libre et n'intervenez pas. C'est ce que Deng Xiaoping a dit, n'intervenez pas, laissez à l'artiste la liberté de créer par lui-même.

Annexe 6.3 : Hu Jun

Hu Jun est professeur au Conservatoire de Musique de Wuhan, sa spécialité est principalement le domaine de la culture musicale taoïste. L'article suivant a été compilé à partir de nos conversations avec lui pendant nos études de licence au Conservatoire de Musique de Wuhan et après notre retour au Conservatoire de Musique de Wuhan pour notre doctorat. Nous regroupons les conversations des 11, 18 novembre, 10, 18 décembre 2017 dans le texte suivant :

Quelles sont les caractéristiques du taoïsme dans la religion et la musique folklorique ?

En tant que musique religieuse, la musique taoïste est un moyen important d'exprimer le contenu des rituels taoïstes et les souhaits des croyants. De manière générale, la musique taoïste utilise principalement la musique folklorique pour refléter un état psychologique particulier du peuple ancien et exprimer le désir du peuple d'une vie meilleure. Pour cette raison, la musique taoïste est également une partie importante de notre esthétique musicale nationale.

Pour la musique taoïste basée sur le Tao, l'harmonie est sa caractéristique esthétique la plus importante, et c'est aussi l'objectif le plus élevé poursuivi par la musique taoïste. Dans la pensée musicale du taoïsme, Lao Tseu a proposé que « le difficile et le facile se produisent mutuellement. Le long et le court se donnent mutuellement leur forme. Le haut et le bas montrent mutuellement leur inégalité. Les tons et la voix s'accordent mutuellement⁸³⁴ ». Zhuang Tseu dit : « À l'équité répondit la loyauté ; la franche vérité produit la joie et son expression la musique⁸³⁵ ». Le taoïsme prône l'harmonie et s'oppose à l'identité. L'identité ne

⁸³⁴ Lao Tseu, « Chapitre II », *op. cit.*, p. 7. Traduction de JULIEN, Stanislas.

⁸³⁵ Zhuang Tseu, « Nature et convention », *op. cit.*, p. 333-335.

produit aucun changement, aucun nouveau résultat. Mais ce n'est pas le cas de l'harmonie. L'harmonie est l'unité de facteurs opposés, qui provoque des contradictions et des changements, afin de produire de nouveaux résultats.

En appliquant cette théorie à la musique, on pense que si la musique est juste le même son répété à plusieurs reprises, elle étouffera la vitalité de la création, rendra les gens monotones et ne produira aucune beauté dans la musique.

Comment le concept yin et yang du taoïsme se reflète-t-il dans la musique taoïste ?

Premièrement, la musique taoïste met l'accent sur l'harmonie du yin et du yang. Dans la musique taoïste de Maoshan, il y a « l'air du yin » (également connu sous le nom de ton yin) et « l'air du yang » (également connu sous le nom de ton yang). L'air du yin fait principalement référence aux rituels de la mort en plein air, etc. ; l'air du yang est principalement utilisé pour chanter dans les salles.

Le livre taoïste *Taipingjing*⁸³⁶ dit : « Les anciens sages composent la musique, car ils se sont inspirés de la nature. La musique doit être fusionnée avec le yin et le yang, qui se conforment aux quatre saisons et aux lois des cinq éléments. Si le yin et le yang sont bien intégrés, la musique sera bonne. Si le yin et le yang sont en désaccord, la musique sera désagréable⁸³⁷ ». Cela montre que la musique taoïste poursuit l'harmonie du yin et du yang. Cependant, dans de nombreuses activités rituelles taoïstes, l'air du yin et l'air du yang sont utilisées pour indiquer la coexistence de l'homme et de Dieu. Les taoïstes adressaient des chants aux dieux et priaient les dieux pour leur protection ; ils chantent la musique folklorique aux gens pour montrer que le pouvoir du Tao gouverne tout. Cette harmonie de rimes yin et yang s'incarne une voix neutre à la fois raffinée et populaire.

En outre, la musique taoïste met l'accent sur la combinaison du mouvement et de l'immobilisme. Dans les rituels taoïstes, afin d'attirer le public et d'augmenter l'atmosphère des activités religieuses, la musique d'avant la cérémonie offre une mélodie très gaie et douce. Elle est riche en atmosphère profane. Puis la musique utilisée dans les divers rituels maintient la solennité, et la mélodie apparaît illusoire et tranquille. Même la mélodie de la musique profane, une fois qu'elle entre dans l'exécution de la musique rituelle, combinée au son d'instruments magiques, elle présente également un fort charme de musique religieuse. Une

⁸³⁶ *Taipingjing*, 太平经, est un classique important du taoïsme de la dynastie Han. Le « Tai Ping Jing » diffusé des dynasties du Sud et du Nord à la dynastie Tang compte 170 volumes, dont certains ont été perdus par la suite, et 57 volumes sont encore conservés actuellement.

⁸³⁷ *Taipingjing*, 太平经, Shanggai, Maison d'Éditions de livres anciens de Shanghai, 1993, <http://www.dao.renjia.com/daoz12-571-16>. Consulté le 12 juin 2021. NT. Voici le texte original : 古者圣贤调乐,所以感物类,和阴阳,定四时五行. 阴阳调则其声易听, 阴阳不和,乖逆错乱,则音声难听,这说明道教音乐追求阴阳调和.

fois les cérémonies terminées, les taoïstes amènent souvent les gens à tourner autour du Tai Chi dans une musique joyeuse. Cette forme est très populaire et favorisée par les croyants. Cette combinaison de musique dynamique et statique, appliquée à divers rituels, semble donc être très diversifiée dans la musique taoïste.

Quelles sont les caractéristiques de la structure de la musique taoïste ?

La musique taoïste fait attention à la forme alternée entre le rubato et les rythmes réguliers. Dans la musique taoïste, la combinaison de la flexibilité et de la standardisation est également une caractéristique importante. Le rubato dans la musique taoïste est d'exprimer une mentalité calme et inactive du peuple taoïste, et il apparaît chic et libre. De nombreux airs sont composés de rubato, tels que *Tigang*, 提纲, *Shushengban*, 数圣板.

Certains airs sont composés d'un mélange de rubato, de rythmes réguliers et de rubato. Au début de la cérémonie, le chanteur principal commence à chanter en rubato, il n'y a donc pas de temps fort fixe, la vitesse est lente et libre ; puis, lorsque tous les prêtres taoïstes chantent ensemble, ils chantent progressivement dans un rythme régulier, et quand la monodie est terminée, le chanteur principal recommence en rubato pour finir la cérémonie, comme dans *Chengqingyun*, 澄清韵.

Quel est le lien entre la musique taoïste et notre société d'aujourd'hui ?

La musique taoïste est une collection de musique de cour et de musique folklorique et a de puissantes fonctions sociales. La culture taoïste de la Chine a eu un impact large et profond sur de nombreux aspects de la culture chinoise avec son immense tolérance. Ses doctrines telles que la nature calme et la société harmonieuse ont joué un rôle actif et ont apporté des contributions bénéfiques à la stabilisation de la société, à la protection du pays et au bénéfice du peuple, et à l'harmonie sociale. L'harmonie à l'intérieur et à l'extérieur, l'harmonie familiale et la prospérité sont les esprits respectés par le taoïsme et le contenu central de « l'éducation morale » du taoïsme. Ces idées sont compatibles avec la tâche actuelle de construire une société harmonieuse en Chine. La doctrine taoïste contient de riches ressources idéologiques qui sont bénéfiques à la construction de l'harmonie sociale. Par conséquent, pour servir la construction d'une société harmonieuse, le taoïsme doit explorer et promouvoir certaines connotations culturelles utiles dans les doctrines religieuses afin qu'elles puissent jouer un rôle actif dans la société réelle, renforcer constamment le contenu de l'harmonie, étendre la fonction de l'harmonie, unifier les exigences intérieures du taoïsme à la poursuite de la société avec les

exigences de l'ère de la construction de l'harmonie sociale et participer activement à la construction d'une société harmonieuse.

Comment le taoïsme utilise-t-il la musique pour maintenir la santé ?

La forme externe du taoïsme est son rituel, et la musique taoïste est une partie importante de divers rituels. Qu'est-ce que la musique taoïste ? La musique utilisée dans les activités taoïstes est collectivement appelée musique taoïste, qui comprend la musique rituelle taoïste et la musique utilisée par les prêtres taoïstes pour promouvoir la culture taoïste et l'auto-culture. Ils peuvent voir que la musique taoïste est également l'un des moyens importants de la santé taoïste. Afin de rompre les désirs mondains et d'exercer leur esprit, ils doivent faire face aux dieux et chanter des sutras matin et soir. Tous les prêtres taoïstes commencent leur pratique quotidienne en faisant sonner des cloches et en tambourinant comme signal de départ. Ils commencent la récitation des écritures à 5 heures du matin, puis continuent après le souper tous les jours, ils récitent les écritures accompagnées de tambours. Les taoïstes considèrent ce chant des écritures le matin et le soir comme la pratique de l'auto-culture du caractère, la connaissance de soi, l'amélioration de l'énergie et de la santé, c'est-à-dire le moyen de préserver la santé.

Par exemple, dans l'air *Chengqingyun*, 澄清韵, cette chanson utilise les quatre notes de *Ré, La, Do* et *Fa*. Lorsque le prêtre taoïste commence à chanter, la chanson commence par une mélodie douce et élégante. Après être entré dans le rythme régulier, la mélodie est longue et calme, et toute la mélodie tourne autour de la note *Ré*. De plus, les prêtres taoïstes ajoutent beaucoup de mots de fonction du chant, ce qui met en évidence le sentiment propre de la musique ; la fin et le début de la chanson sont dispersés, formant une relation structurelle entre le début et la fin. Ce chant est utilisé en premier pour les devoirs du matin, de sorte que les prêtres taoïstes entrent dans un état calme permettant un bon début pour la préservation de la santé.

Quel rôle les instruments de musique taoïste jouent-ils dans la pratique taoïste ?

Les instruments de musique taoïste sont utilisés par les taoïstes pour développer et maintenir une bonne santé. Dans la musique taoïste, les premiers instruments utilisés étaient les cloches, les carillons, les tambours, etc. Dans « Daoyi⁸³⁸ » de *Baopuzi* de Ge Hong, il est dit : « Sonner la cloche et sonner le gong, chanter, s'agenouiller et implorer des bénédictions ».

⁸³⁸ GE, Hong, « Daoyi, 道意 », *Baopuzi*, <https://www.gushiji.org/guwen/9496>. Consulté le 14 juin 2021. NT. Voici le texte original : 撞金伐革, 讴歌诵跃, 拜伏稽首, 乞求福愿.

Nous pouvons voir que les instruments de musique étaient utilisés pour entretenir la santé pendant la dynastie Jin.

Les instruments de musique en métal et la musique de percussion en cuir étaient largement utilisés dès la période pré-Qin, et ils étaient également largement utilisés dans les rituels de sorcellerie folklorique. Le taoïsme a hérité d'une tradition similaire à la sorcellerie qui utilise le chant et la danse pour prier dieux. Dans les rituels quotidiens, nous devons aussi sonner la cloche et le carillon en fonction de l'heure. Lorsque nous prêchons le taoïsme, nous devons d'abord jouer les instruments. Ces instruments ont une position sacrée dans le cœur des taoïstes, et ils ont la double fonction de communiquer avec les dieux et d'éviter les mauvais esprits. Le taoïsme croit qu'avec la bouche du carillon tournée vers le haut, la voix peut communiquer avec les sons du ciel, et la bouche de la cloche tournée vers le bas peut invoquer les âmes de l'enfer. Ainsi, lorsque tous les instruments sont joués, tout s'éveille et les mérites sont accomplis.

La science moderne a également prouvé que le son de ces instruments à percussion dans les rituels religieux peut produire un état d'hallucinations dans une certaine fréquence acoustique. Les prêtres taoïstes utilisent ce son spécial pour entrer dans la méditation.

6.4. Shan Jinlong

Shan Jinlong, 单金龙, est professeur au Conservatoire de Musique de Wuhan ; son domaine est l'esthétique de la musique contemporaine⁸³⁹. La conversation suivante est le contenu de mon appel téléphonique du 12 août 2021 :

Xu Yi insiste sur le fait que la musique de l'intelligence artificielle n'est pas une musique pour elle. Parce que l'intelligence artificielle est un système informatique complexe. Elle ne pense pas que les calculs mathématiques purs soient de la musique. La musique est une combinaison de conscient et d'inconscient. Quelle est votre opinion sur la relation entre les mathématiques et la musique ?

Le système de composition du Yi King de Xu Yi comporte également des calculs mathématiques, et toute musique est reflétée par les mathématiques. Il n'y avait pas de musique

⁸³⁹ Cf. SHAN, Jinlong, 单金龙, « Composition de l'intelligence artificielle et art d'installation, 人工智能作曲、算法音乐和装置艺术 », rubrique de « Shan ting zhou zhi 单听周知 », 31/07/2020. https://mp.weixin.qq.com/mp/audio?_wxindex_=0&scene=104&__biz=MzIwMDIwOTA3MQ==&mid=2649354232&idx=1&voice_id=MzIwMDIwOTA3MV8yNjQ5MzU0MjMx&sn=7b3156d3fb1b5214e9c0085c829de75a#wechat_redirect. Consulté le 9 Octobre 2020.

avant qu'il y ait un mathématicien. C'est juste que ces calculs sont très compliqués, donc la musique semble être une combinaison de conscient et d'inconscient. Le titre du livre *Music by the Numbers : From Pythagoras to Schoenberg*⁸⁴⁰ livre déjà la notion de musique associée aux nombres. Tout le langage musical est calculé, et les notes que nous pensons arrangées par les sens peuvent également être expliquées par des calculs mathématiques complexes. Je vous propose de regarder mon entretien avec des enseignants du département de composition du Conservatoire de Wuhan pour comprendre la discussion sur la question de savoir si l'intelligence artificielle est de la musique ou non.

Xu Yi pense que le son des instruments acoustiques est naturel et que le son de la musique électronique n'est pas naturel. Qu'en pensez-vous ?

Quel que soit le type de son reflété par les mathématiques, Pythagore a reconnu que le monde est le produit du parfait fonctionnement des nombres, et les sciences naturelles utilisent les mathématiques pour expliquer le monde.

Les mathématiques sont-elles alors artificielles ou naturelles ? L'intelligence artificielle peut-elle être considérée comme un art sans participation humaine ?

Nous devrions complètement abandonner l'idée de dualité, car il n'y a qu'une seule situation dans la nature, et c'est la nature créée par l'homme. Notre connaissance doit être élevée au stade unitaire. Pouvez-vous imaginer qu'il existe une nature à laquelle les humains n'ont pas participé ? Tout ce que vous voyez dans le monde implique des activités humaines. Les mathématiques résolvent le problème du résumé de la nature par l'homme. C'est la nature humaine.

⁸⁴⁰ MAOR, Eli, *Music by the Numbers : From Pythagoras to Schoenberg*, Princeton, Princeton University Press, 2018, 176 p.

Annexe 7.

Catalogue des œuvres

Xu Yi organise ses œuvres par décennie. Nous avons donc répertorié les œuvres de Xu Yi selon sa classification. Les informations des œuvres seront répertoriées en fonction du titre, de l'année de création, de la durée, de l'instrument de musique, de la création, de la reprise et de la diffusion radio.

Années 1980

Petites Grenouilles 1982 (6')

Pour ensemble d'erhu (violon chinois).

Création : au Festival du Printemps à Shanghai en 1982.

Reprise : au Japon en 1985 et 1991 ; à Hong-Kong en 1986 ; au Festival du Printemps de Shanghai en 1986.

Vallée vide 1984 (7')

Pour flûte chinoise, zheng (cithare chinoise) et sets-gong.

Création : au Festival International Youth Year à Nanjing en 1985.

Reprise : au Festival du Printemps à Shanghai en 1986.

Radiodiffusion : France Musique et Radio Shanghai en 1986.

Temple Hanshan 1985 (8')

Pour soprano, guqin, flûte chinoise et alto chinois.

Création : au Festival International Youth Year à Nanjing en 1985.

Reprise : Divers concerts en Chine.

Radiodiffusion : Radio Nanjing en 1985 ; Radio Shanghai en 1986.

Symphonietta 1986 (9')

Pour grand orchestre symphonique.

Création : au Festival du Printemps à Shanghai en 1986.

Internal moving 1987 (6')

Pour soprano, clarinette, alto et piano.

Création : au Festival de musique de femmes compositeurs du XX^e siècle en 1987.

Reprise : en Alabama, U.S.A. en 1987.

Esprit poète 1983-1988 (26')

Concerto pour erhu (violon chinois) et orchestre chinois.

Création : au Théâtre de Shanghai en 1988.

Années 1990

Tao 1991 (10')

Pour flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle et percussion.

Création : au Septième Congrès International sur les femmes dans la musique en mai 1991.

Reprise : à Radio France en mai 1992 ; au Festival Romaeuropa à Rome en juin 1998 ; à Paris en novembre 1998 et en mai 2000.

Radiodiffusion : France Musique en février 1992, Radio Kleine Zaal Vredenburg en mai 1991.

Tui 1991 (9')

Pour contrebasse et station audio-numérique stéréo.

Création : à l'IRCAM en janvier 1992.

Reprise : Vienne et Bratislava en novembre 1993.

Miroir / Poussière 1992 (11')

Pour alto principal et 9 instruments

Création : au CNSMP de Paris en décembre 1992.

Reprise : à Paris en novembre 1994.

Yi 1992-1993 (12')

Pour trio à cordes

Création : au Festival Romaeuropa à Rome en juin 1998 par l'ensemble Alter Ego.

Reprise : au SMC à Milan en juin 1998 ; à Rome en septembre 1999 ; à Paris en novembre 1998 et en mai 2000 ; à Toulouse en juin 2004.

Radiodiffusion : France Musique en novembre 1999 ; Radio Montréal en novembre 1999.

Le roi des arbres 1993 (55')

Opéra parlé en 1 acte (3 tableaux), pour un chef, 3 comédiens, 1 flûte, 2 clarinettes, 2 percussions, 1 violon, 1 violoncelle et 1 contrebasse.

Texte de : François Cervantes.

Création : au Festival Musica à Strasbourg en septembre 1993.

Reprise : à Auxerre en février 1994 ; et joué 3 fois à Créteil en juin 1994.

Radiodiffusion : France Musique (partiel) en septembre 1993.

Wang 1993 (6')

Pour flûte solo, trio à cordes et percussion.

Création : au Festival 38^e Rugissants à Grenoble en novembre 1993.

Reprise : à la SACEM en décembre 1993 ; au CNSMP en janvier 1994 ; à Stuttgart en janvier 1996 ; au Festival Romaeuropa à Rome en juin 1998 ; à Paris en novembre 1998 et en mai 2000 ; au WCM International Music Festival à Wuhan octobre 2014.

Radiodiffusion : France Musique en juin 1994, novembre 1999, mars 2002 ; Radio France International 1993 ; Radio Montréal en novembre 1999 ; France Musique en mars 2004 ; France Culture en mars 2004.

Huntun 1994 (13')

Pour orchestre divisé en 5 groupes spatialisés.

Création : à la cathédrale Saint-Maclou à Pontoise en mai 2000.

Radiodiffusion : France Musique (partiel) 1996 ; France Musique en mars 2017.

Xiao Yao You 1994-1995 (14')

Pour 12 instruments et bande numérique en huit pistes.

Création : au C.G.P. (Académie d'Eté de l'IRCAM) en juin 1996.

Reprise : au Festival Musica Contemporanea 97 à la villa Médicis à Rome, 29 juin 1997.

Wou Wei 1995 (6')

Pour flûte basse et trompette.

Création : au Festival Musica Contemporanea 97 à la villa Médicis à Rome en juin 1997.

Reprise : au MPAA à Paris en novembre 2013 ; au CRR de Cergy-Pontoise en avril 2014 ; au WCM International Music Festival à Wuhan en Chine 2014.

Gu Yin 1995 (10')

Pour flûte et percussions.

Création : au Festival Présences en février 1996.

Reprise : au Festival Musica Contemporanea 97 à la villa Médicis à Rome en juin 1997 ; au Festival Romaeuropa à Rome en juin 1998 ; au Warsaw Autumn Festival 2002 ; à Paris en novembre 1998, en mai 2000 et en avril 2005 ; à Strasbourg, Lyon en 2006, 2007 ; à la MPAA à Paris en novembre 2013 ; au WCM International Music Festival à Wuhan en octobre 2014 ; à Milan pendant l'Expo Milano 2015 en juin 2015 ; au CRR de Paris en janvier 2016 ; à l'Espace K à Strasbourg en avril 2016 ; en février 2017 au CCN de Rillieux (près de Lyon).

Radiodiffusion : France Musique en février 1996 ; Radio Montréal en novembre 1999 ; Radio Suisse Allemande en avril 2000, et en 2009 ; France Musique en mars 2017.

Solo 1995 (5')

Pour flûte solo.

Création : au Festival Présences en février 1996.

Reprise : à Rome en décembre 1998, Salle Ravel à Levallois en décembre 2013, au WCM International Music Festival à Wuhan octobre 2014 ; à Paris en janvier 2015 ; à l'Espace Hattori à Paris en février 2016.

Radiodiffusion : France Musique en février 1996.

Tian Yun 1996-1997 (17')

Pour 8 instruments.

Création : à la Maison de la Musique à Nanterre en mars 1997.

Radiodiffusion : France Musique en juin 1997.

Le Plein du Vide 1997 (15')

Pour 14 instruments et dispositif électronique spatialisé en huit pistes.

Création : au Festival Musiques en Scène en mars 1997 à Lyon.

Reprise : à Grenoble et Saint-Étienne en mars 1997 ; à la villa Médicis à Rome en juin 1997 ; au Festival Archipel à Genève et au Festival Musiques en Scène en mars 2000 ; à Montréal au Canada 2001 ; à Radio France en mai 2004 ; en Pologne entre 2005 et 2007.

Radiodiffusion : Radio Suisse Allemande en avril 2000 ; France Culture (partiel) en janvier 2001, et en mars 2004 ; France Musique en 2006, 2007, et en mars 2017.

Echo de la terre profonde 1997 (17')

Pour 5 percussions.

Création : au Festival 38^e Rugissants le 28 novembre 1997.

Reprise : au Festival Musiques en Scène 2000 ; au Festival Musique et Espace à Fribourg en France en juillet 2001 ; en octobre 2004 à Pékin ; au Festival du GMEM à Marseille en mai 2005 ; à Budapest en octobre 2006.

Radiodiffusion : France Musique en novembre 1999 ; Radio Montréal en novembre 1999 ; Radio Suisse Allemande en avril 2000 ; France Culture (partiel) en mars 2004.

Crue d'automne 1998 (60')

Poème scénique, pour une récitante, vidéo, 6 musiciens (dont guqin et pipa) et dispositif électronique spatialisé en huit pistes.

Texte de : Jacques Guimet

Création : au Festival 38^e Rugissants en novembre 1999.

Reprise : 4 fois à Lyon, Saint-Etienne et Valence.

Radiodiffusion : France Culture (partiel) en novembre 1999.

Da Gui : à la mémoire de Gérard Grisey 1999 (21')

Pour flûte, clarinette, percussion, violon et violoncelle.

Création : au Festival 38^e Rugissants en novembre 2000.

Reprise : au Festival Musiques en Scène 2002 à Montréal en 2002 ; 6 concerts en France et en France entre 2004 et 2007, à la Cité de la musique à Paris en mai 2014 ; à Pékin en juillet 2018.

Années 2000

Dialogue d'amour 2000 (30')

Pour soprano, chœur d'enfants et 13 instruments.

Texte de : Sapho, Yu Xuanji, Sœur Juana Inés de la Cruz, Alcée, Zhuangzi et Saint Augustin.

Création : Radio France en janvier 2002.

Radiodiffusion : France Musique en février 2002 ; mars 2002 (partiel) ; France Musique en mars 2017.

Tempête sur l'Asie 2001 (120')

Concert pour film muet de Poudovkine, pour pipa, 6 instruments et dispositif électronique spatialisé en sept pistes.

Création : à l'Auditorium du Louvre le 15, 16 décembre 2001.

Reprise : au Festival Musiques en Scène 2004 par l'Orchestre National de Lyon.

Variation sur le thème de Y.G.S.D 2002 (12')

Concertino pour pipa et huit instruments.

Création : à Xi'an en Chine en avril 2002.

Reprise : à Cergy en mai 2003.

Voyage intérieur 2002 (20')

Pour flûte, clarinette, piano, percussion, violon, violoncelle et dispositif électronique spatialisé en huit pistes.

Création : au Festival Musiques en Scène en mars 2004 à Lyon.

Reprise : au Festival international d'Art de Shanghai en octobre 2004 ; à Lyon en mars 2005 ; à Villeneuve le Roi en mai 2008

Pipa Yin 2003 (10')

Pour pipa (5 cordes), flûte, clarinette, percussion, alto et violon.

Création : à Londres en février 2005.

La Divine 2003-2004 (80')

Film muet de Wu Yonggang, pour pipa, liuqin, 8 instruments et dispositif électronique spatialisé en 7 pistes.

Création : à la Cinémathèque française le 27 avril 2004.

Reprise : à l'Institut Lumière à Lyon en mars 2005 ; au Festival « The centennial anniversary of chinese cinema » à Pékin en octobre 2005 ; au Festival international d'Art de Shanghai à Shanghai en novembre 2007.

Radiodiffusion : Arte le 24 mai 2004.

Da Xu 2004 (15')

Pour zheng, flûte, clarinette, percussion, violon, violoncelle

Création : Radio France en mai 2004.

I+I=3 2004 (20')

Pour percussion solo et deux groupes de percussions.

Création : au Festival international d'Art de Shanghai en octobre 2004.

Reprise : au Festival 38^e Rugissants en novembre 2004 et à Lyon en décembre 2004 ; à Pékin en avril 2007 ; à Taipei en mai 2011.

Radiodiffusion : France Musique en mars 2017.

Tai 2005 (17')

Concerto pour zheng et orchestre.

Création : au Festival Young Euro Classic à Berlin le 14 août 2005.

Reprise : à Hongkong en juin 2006 ; à Shanghai en octobre 2009 ; à Paris en février 2016.

Guo feng 2006-2007 (21')

Pour violon, violoncelle, qin et un maître du son avec dispositif électronique spatialisé en 8 pistes.

Création : au Festival du Printemps à Shanghai et à Wuhan en mai 2008.

Reprise : au musée des moulages de Lyon, et à la Maison de la Culture Le Corbusier à Firminy en mars 2009.

Cohésion 2007-2008 (16')

Pour clarinette, 4 saxophones, 6 cuivres et 7 groupes d'enfants spatialisés avec des percussions.

Création : à Pontoise en juin 2008.

Dan 2008 (15')

Pour di (flûte chinois), clarinette, pipa, zheng, violon et violoncelle

Création : au National Concert Hall de Taibei en octobre 2008.

Reprise : au Festival des Détours de Babel à Grenoble en avril 2011.

Qing 2009 (11')

Pour alto solo, Commande du Pro Helvetia en Suisse.

Création : au Festival Croisements en Chine (Shanghai, Pékin) en avril 2010 et au Lucerne Festival KKL 2010 en Suisse.

Reprise : à Bâle, à Berne, à Paris en novembre 2010 ; à la MPAA à Paris en novembre 2013 ; au Théâtre Kantor en octobre 2017 ; diffusion à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne du 4 novembre 2017 au 7 janvier 2018

Années 2010

Zhiyin 2010 (7')

Pour violoncelle solo.

Création : au Festival 38^e Rugissants en avril 2011.

Reprise : au Théâtre BKA Dienstag à Berlin en décembre 2011 ; à la MPAA en novembre 2013 ; au Festival Détours de Babel à Grenoble en avril 2014 ; au CRR de Paris en janvier 2016.

Liao 2010 (10')

Pour percussion solo.

Création : pendant la période de l'Exposition Universelle de Shanghai 2010 à Shanghai.

Reprise : au Musée des Arts asiatiques de Nice en février 2013 ; à la MPAA en novembre 2013 ; à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence en septembre 2014 ; au WCM international Music Festival à Wuhan octobre 2014 ; à l'Université Catholique de l'Ouest à Angers en février 2015 et en octobre 2016 ; au CCN de Rillieux en février 2017 ; œuvre imposée le 5 octobre 2018, pour 2018 Shanghai Conservatory of Music International Percussion Festival & Third IPEA International Percussion Competition.

Le ciel brûle 2010 (16')

Pour mezzo-soprano et percussion.

Texte de : Marina Tsvétaiéva.

Création : au Conservatoire Darius Milhaud en janvier 2015.

Reprise : CRR de Paris en janvier 2016.

Si He 2011 (9')

Pour qin, flûte, violoncelle et percussion.

Création : au He Luting Concert Hall en décembre 2011 à Shanghai.

Joie du Ciel 2012 (12')

Pour 5 voix de femmes à capella.

Texte de : Zhuang Tseu.

Création : à l'Abbaye de Pontigny en mai 2013.

La passion selon Médée 2013 (33')

Pour une danseuse, flûte solo, percussion solo et 11 instruments.

Création : à la MPAA à Paris en novembre 2013.

Reprise : au CRR de Paris en janvier 2016.

L'impératrice Wu Zetian – entre Terre et Ciel 2013-2014 (60')

Drame lyrique, pour 3 chanteurs, 1 comédienne-chanteuse, un chœur de jeunes filles, un ensemble de 7 musiciens et dispositif électronique spatialisé.

Texte de : Agnès Marietta.

Création : au Théâtre 95 de Cergy-Pontoise en avril 2014.

Ombres 2014 (5')

Pour violon solo.

Création : au Conservatoire Darius Milhaud en mars 2014.

Bœuf 2015 (6')

Pour percussion solo.

Création : à la Salle des fêtes de la mairie du 14^e à Paris.

Reprise : à Angers en octobre 2016 ; à Paris en mai 2017 ; à Lyon en juin 2018 ;

Chant des Muses 2015 (15')

Pour soprano, 3 ténors, chœur et 13 instruments.

Texte de : Shangguan wan'er, Louise Labé, Francesco Petrarca.

Création : au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne en mars 2016.

Radiodiffusion : France Musique en mars 2017.

Chu feng – Shangpian 2016 (8')

Pour xiao, xun, guqin, percussion, bianqing and bianzhong (carillon de bronze de 2500 ans).

Commande de la Music Collaborative Innovation Center of Hubei / Conservatory of Wuhan.

Chu feng – Xiapian 2016 (8')

Pour di, xiao, sheng bass, guzheng, pipa, deux percussions, bianqing and bianzhong (carillon de bronze de 2500 ans).

Commande de la Music Collaborative Innovation Center of Hubei / Conservatory of Wuhan.

Résonance Végétale 2017 (20')

Pour orchestre cucurbital, vidéo et dispositif électronique spatialisé en multi-pistes.

Création : au Théâtre Kantor à Lyon le 14 octobre 2017.

Aquilone lontano 2017 (10')

Pour quatuor à cordes.

Création : le 11 février 2018 à l'Amphithéâtre de la Cité de la Musique.

Reprise : à l'église de Villecerf (77) le 12 mai 2018 dans le cadre du Festival des 19^e Rencontres Musicales ProQuartet en Seine-et-Marne ; au Conservatoire de Shanghai le 17 septembre 2018.

Radiodiffusion : France Musique.

Saveur 2017-18 (15')

Pour percussion solo et danse solo.

Création : au Sound Ways International Music à St. Petersburg le 25 novembre.

Reprise : au Festival d'Automne à Moscou le 27 novembre 2018 ; au Festival Audio Art Festival 2019 en Pologne le 17 novembre 2019 ; au Festival Trieste Prima 2019 le 6 décembre ; au Festival Les Romanesques en août 2020 ; à l'Institut Confucius d'Orléans en septembre 2020.

Ode aux nymphéas 2018 (3')

Miniature pour quatuor à cordes.

Création : à l'écrin des Nymphéas du Musée de l'Orangerie à Paris le 6 octobre 2018.

Two Rotations 2018 (5')

Pour alto et percussion.

Création : au Festival Sound de Aberdeen en Ecosse le 2 novembre 2018.

Reprise : à SBU New York le 8 octobre 2019.

Métamorphoses du serpent blanc 2018 – 2019 (40')

Pour soprano, mezzo-soprano, maîtrise, petit chœur d'enfant, 6 instruments et dispositif électronique spatialisé en multipistes.

Texte de : Laure Gauthier.

Création : à l'Auditorium Marcel Landowski au CRR de Paris le 20 janvier 2020.

Reprise : à la Salle des Fêtes de Beauchamp le 25 janvier 2020.

Annexe 8.

Tableau des cinq éléments

Élément	Bois	Feu	Terre	Métal	Eau
Note de musique chinoise (système pentonique)	<i>Mi</i> Jue 角	<i>Sol</i> Zhi 徵	<i>Do</i> Gong 宫	<i>Ré</i> Shang 商	<i>La</i> Yu 羽
La relation entre les cinq éléments et la vie humaine					
Viscère plein	Foie	Cœur	Rate	Poumon	Rein
Viscère creux	Vésicule Biliaire	Intestin grêle	Estomac	Gros intestin	Vessie
Site des saveurs	Nerfs	Vaisseaux	Chair	Peau	Os et moelle
Dent	Incisive	Canine	Molaire	Prémolaire	Dent de sagesse
Manifestation extérieure	Ongles	Teint du visage	Lèvres	Poils	Cheveux
Sentiment	Colère	Joie	Réflexion	Anxiété	Peur
Comportement	Contenance	Regard	Pensée	Parole	Ecoute
La relation entre les cinq éléments et le temps et l'espace					
Mois lunaire	Janvier Février Mars	Avril Mai Juin	(sans)	Juillet Août Septembre	Octobre Novembre Décembre
Saison	Printemps	Eté	(sans)	Automne	Hiver
Point cardinal	Est	Sud	Centre	Ouest	Nord
Planète	Jupiter	Mars	Saturne	Vénus	Mercure

Annexe 9.

Chronologie des dynasties chinoises

Dynastie	Nom chinois de dynastie	Année	Durée
Dynastie Xia	Xia 夏	2070 av. J.-C. – 1600 av. J.-C.	470 ans
Dynastie Shang	Shang 商	1600 av. J.-C. – 1046 av. J.-C.	554 ans
Dynastie des Zhou occidentaux	Xi zhou 西周	1046 av. J.-C. – 771 av. J.-C.	275 ans
Période des Printemps et des Automnes	Chun qiu 春秋	722 av. J.-C. – 476 av. J.-C.	246 ans
Période des Royaumes combattants	Zhan guo 战国	475 av. J.-C. – 221 av. J.-C.	254 ans
Dynastie Qin	Qin 秦	221 av. J.-C. – 206 av. J.-C.	15 ans
Dynastie des Han occidentaux	Xi han 西汉	206 av. J.-C. – 9 ap. J.-C.	215 ans
Dynastie des Han orientaux	Dong han 东汉	25 – 220	195 ans
Trois Royaumes de Chine	San guo 三国	220 – 280	45 ans
Dynastie des Jin occidentaux	Xi jin 西晋	265 – 317	52 ans
Dynastie des Jin orientaux	Dong jin 东晋	317 – 420	103 ans
Dynastie du Nord et du Sud	Nan bei chao 南北朝	420 – 581	161 ans
Dynastie Sui	Sui 隋	581 – 618	37 ans
Dynastie Tang	Tang 唐	618 – 907	289 ans
Période des Cinq Dynasties et des dix Royaumes	Wu dai shi guo 五代十国	907 – 960	53 ans
Dynastie Liao	Liao 辽	916 – 1125	209 ans
Dynastie Song du Nord	Bei song 北宋	960 – 1127	167 ans
Dynastie Song du Sud	Nan song 南宋	1127 – 1279	152 ans
Dynastie Jin	Jin 金	1115 – 1234	119 ans
Dynastie Yuan	Yuan 元	1271 – 1368	97 ans
Dynastie Ming	Ming 明	1368 – 1644	276 ans
Dynastie Qing	Qing 清	1644 – 1912	267 ans

Glossaire

Instruments chinois cités

La plupart des instruments de musique traditionnels chinois dans le dictionnaire suivant ont été utilisés par Xu Yi dans sa musique, et il existe d'autres instruments de musique qui n'ont pas été utilisés dans la musique de Xu Yi, mais ils ont été mentionnés dans cet article. Nous avons donc énuméré tous les instruments de musique traditionnels chinois courants.

Bangzi



Fig. 45. Le bangzi. La photo est issue du site t-jiaju, <http://www.t-jiaju.com/pjj50017300/556333334767/>. Consulté le 17 juin 2021.

Le bangzi est un instrument de percussion traditionnel chinois en bambou ou en bois évidé. Il a d'abord été utilisé pour accompagner l'opéra Bangzi et puis il a pris son nom. Il est composé de bois de santal rouge, d'acajou ou de jujube. Il est constitué de deux parties : un bois tronqué et rectangulaire, et un bâton mince cylindrique. Autour du 17ème siècle (fin de la dynastie Ming et début de la dynastie Qing), il est devenu populaire grâce à la prospérité de l'opéra Bangzi. Le bangzi est parfois spécifiquement appelé le bangzi du Hebei. Le bangzi du Hebei est populaire dans l'opéra Bangzi du Shanxi, du Hebei et du Henan au nord de la Chine.

Le bangzi du sud, est connu sous le nom de bangzi de Canton. La forme du bangzi de Canton est un corps creux rectangulaire avec une rosace au milieu. C'était à l'origine un instrument d'accompagnement pour l'opéra cantonais, et plus tard il a également été utilisé dans la musique instrumentale cantonaise. Le timbre du bangzi du sud est court et doux.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Esprit poète, Métamorphoses du Serpent blanc, Chant des muses.*

Bol



Fig. 46. Le bol. La photo est issue de l'article « Thérapie de bols chantants sur les types de bols chantants », rubrique « « Jian shu », <https://www.jianshu.com/p/f522c3504004>. Consulté le 17 juin 2021.

Le bol était à l'origine un instrument utilisé par les moines pour contenir de la nourriture, et plus tard, autant le peuple que les moines l'utilisèrent. Peu à peu, de nombreuses personnes l'utilisent pour la méditation. Les médecins taoïstes et bouddhistes utilisent souvent le son du bol pour la musicothérapie. Le bruit profond et long du bol chantant peut amener les gens à entrer dans un état de relaxation physique et mentale, tout en équilibrant et en réconciliant les méridiens du corps. Les bols à chant ont une texture et une fréquence sonore uniques. Par percussion ou frottement, la vibration sonore provoque la résonance vibratoire des organes humains. Par conséquent, certains moines l'ont également utilisé pour ajuster leurs émotions mentales, pour détendre le corps et l'esprit et libérer le stress.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Gu yin*, *Métamorphoses du serpent blanc*, *Chant des muses*.

Bianqing

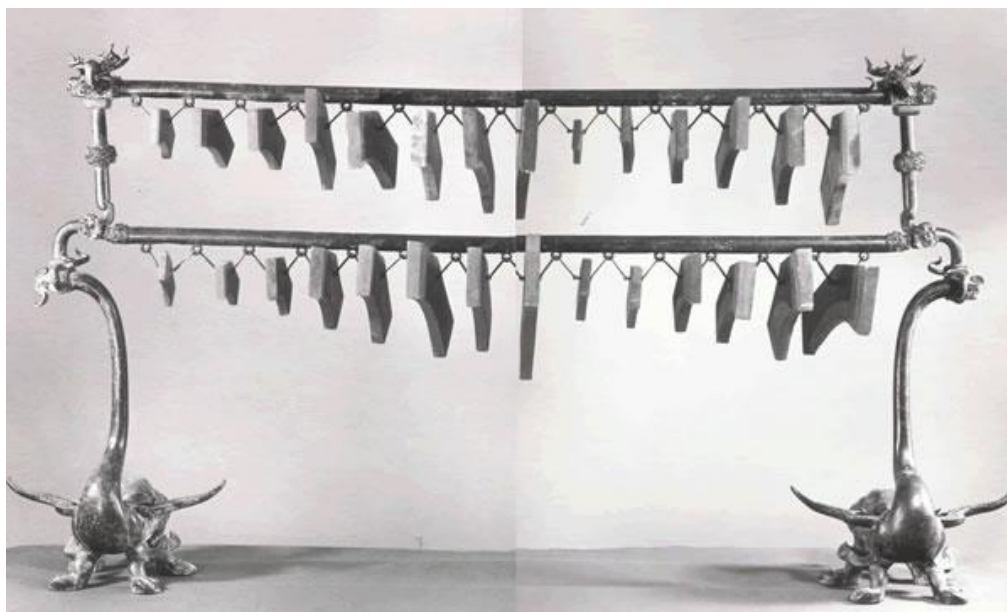


Fig. 47. Le bianqing. La photo est issue du site 360 Baike, <https://baike.so.com/doc/7581436-7855530.html>. Consulté le 17 juin 2021.

Le bianqing est une sorte de carillon, c'est l'un des anciens instruments à percussion du peuple Han. Il était principalement utilisé pour la musique de cour ou les grandes cérémonies. Le carillon était une sorte d'instrument à percussion en pierre dans l'Antiquité, puis il s'est développé dans la dynastie Chunqiu, et est arrivé à son apogée. Sous la dynastie Han, le carillon fut de moins en moins utilisé et les coutumes de la famille royale et des nobles d'enterrer les instruments de musique après leur mort également.

Le matériau du carillon est généralement de la pierre ou du jade. Construire un carillon consiste à organiser un certain nombre de carillons en un groupe. Chaque carillon produit un son différent et il est frappé avec un maillet.

En 1978, 41 carillons au total ont été découverts dans la tombe de Zenghouyi dans le comté de Suixian, province du Hubei. Ils étaient en pierre et suspendus en deux couches. Il y avait 16 pièces dans la couche supérieure et 16 pièces dans la couche inférieure.

Neuf autres pièces peuvent être ajoutées à tout moment, en étroite coordination avec le carillon, et elles peuvent être jouées ensemble sur la même hauteur ou transposées simultanément.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Chu feng – Xiapian*, *Chu feng – Xiapian*.

Bianzhong

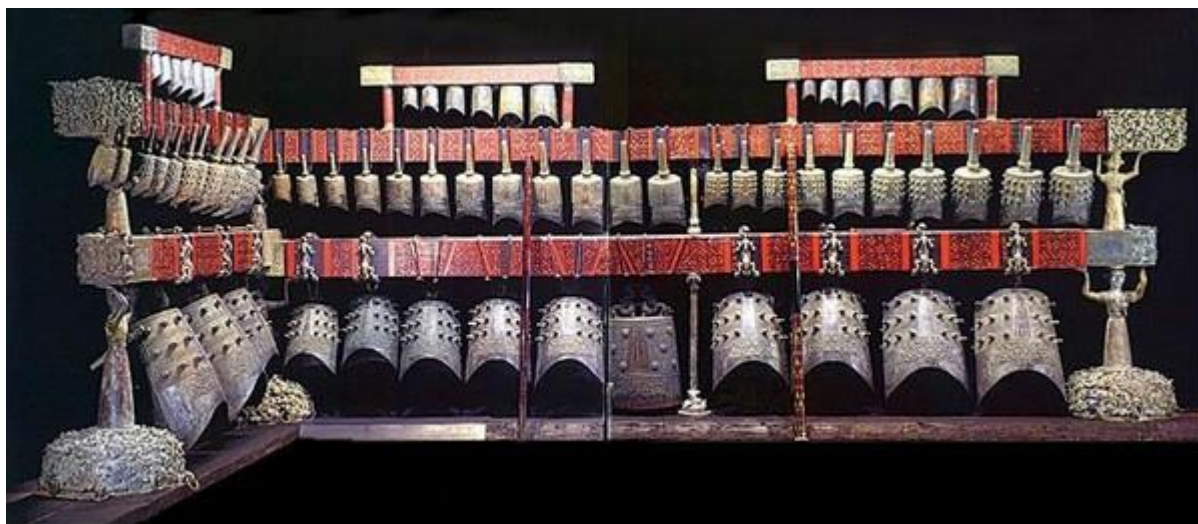


Fig. 48. Le bianzhong. La photo est issue de « Introduction au carillon d'instruments de musique chinois », rubrique « Education artistique de Chine », <http://www.chinaartedu.net/1a29250/>. Consulté le 13 juin 2020.

Le bianzhong est ensemble de cloches qui sont un ancien instrument à percussion. Le bianzhong a émergé sous la dynastie Zhou, et ont prospéré sous la dynastie Chunqiu et jusqu'aux dynasties Qin et Han. Elles étaient jouées dans la musique de cour. Le bianzhong constitue un instrument de musique dédié à la classe supérieure et symbole de rang et de pouvoir. Pendant les événements, tous les carillons étaient joués.

Ils sont toujours en bronze et disposés sur des cadres de bois, de tailles différentes en ordre de hauteur, et sont frappés à l'aide d'un maillet.

En 1978, les cloches découvertes dans la tombe du marquis Yi Zeng de l'époque de Zhanguo (environ 433 avant J.C.) à Suizhou, dans la province du Hubei, sont les carillons les plus originaux découverts à ce jour. Lors de l'interprétation, plusieurs personnes doivent utiliser simultanément des marteaux en bois en forme de T, et de longues tiges pour frapper les cloches en bronze. L'avant et les côtés de chaque cloche peuvent émettre des sons différents. Un ensemble de cloches en bronze avec des emplacements différents est accroché sur un cadre en bois, et plusieurs joueurs battent et jouent de la musique en même temps.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Chu feng – Xiapian*, *Chu feng – Xiapian*.

Cymbales chinoises



Fig. 49. Les cymbales chinoises. La photo est issue de l'article « Introduction aux cymbales » de Li Shunxin⁸⁴¹, <http://www.365azw.com/share/s-284164.html>, le 9 mars 2017. Consulté le 20 juin 2020.

Les cymbales chinoises sont un instrument de percussion en métal, souvent utilisées dans les rituels musicaux bouddhistes et taoïstes. Elles occupent une place très importante dans la musique d'opéra folklorique chinois dans toutes les régions de Chine. Dans les représentations, elles sont principalement associées à des gongs et des tambours.

Les cymbales sont originaires d'Asie occidentale ; on les trouve d'abord en Egypte, en Syrie, puis dans des pays anciens comme la Perse et Rome. Les cymbales ont été introduites en Chine via la route de la soie vers 350 après J.C. Sous la dynastie Tang, les cymbales étaient largement utilisées dans la musique de cour. Après les dynasties Ming et Qing, elles ne sont pas seulement devenues un instrument d'accompagnement important pour la musique folklorique et l'opéra local, mais elles furent également largement utilisées dans les chants et danses folkloriques.

La façon la plus courante de jouer est de frapper les cymbales l'une contre l'autre, mais on peut aussi frapper le bord d'une seule cymbale avec un petit marteau ou des baguettes ou un bâton en bois peut et on obtient des effets sonores très différents.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Le Plein du Vide*, *Echo de la terre profonde*, *Résonance Végétale*, *Métamorphoses du Serpent blanc*.

⁸⁴¹ LI, Shunxin, 李顺新, « Introduction aux cymbales », <http://www.365azw.com/share/s-284164.html>, le 9 mars 2017. Consulté le 20 juin 2020

Erhu



Fig. 50. L'Erhu. La photo est issue de la rubrique « Dun huang guo yue », <http://shop.dunhuanguoyue.com/product-631.html>. Consulté le 20 juin 2020.

L'Erhu est un instrument de musique traditionnel chinois à cordes frottées, appartenant à la famille des huqin. Il est probablement apparu sous la dynastie Tang et a une histoire de plus de mille ans. Il est issu de la musique des minorités ethniques du nord de la Chine ancienne, appelées à l'origine « Jiqin » et « Xiqin ».

Il se compose de deux cordes et la relation d'intervalle entre les deux cordes est une quinte pure. L'Erhu est largement utilisé dans la musique folklorique dans divers endroits en Chine, de sorte que la forme du Erhu est différente suivant les différentes régions, mais ils sont tous classés comme huqin. L'Erhu a d'abord été utilisé comme instrument d'accompagnement pour les opéras locaux. Dans les années 1920, la musique traditionnelle chinoise est entrée dans les académies de musique professionnelle. Après les réformes, l'Erhu a également commencé à être joué comme instrument solo.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Petites Grenouilles*, *Esprit poète*.

Flûte en bambou



Fig. 51. La flûte en bambou. La photo est issue du site Baike, https://www.baike.com/wikiid/8273840495598165667?prd=mobile&view_id=5jh0tlnizds000. Consulté le 25 juin 2020.

La flûte en bambou est le plus ancien instrument de musique chinois du peuple Han découvert à ce jour, et c'est aussi l'instrument à vent le plus représentatif et le plus ethniquement caractéristique des instruments de musique du peuple Han. Les flûtes en bambou sont couramment utilisées dans la musique traditionnelle chinoise et sont généralement divisées en Qudi et Bangdi.

La flûte Qudi est affectée à l'accompagnement de l'opéra Kunqu. Ce genre de flûte a un tube épais et long, avec un ton épais et doux, frais et rond. Elle est populaire dans toutes les régions du sud de la Chine.

La flûte Bangdi est affectée à l'accompagnement de l'opéra Bangzi. Ce type de flûte est plus fin et plus court que l'autre. Le son est aigu et brillant. C'est une sorte de flûte utilisée pour jouer des notes aiguës. Elle est principalement populaire dans le nord.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Esprit poète, Vallée vide, Temple Hanshan, Chu feng – Xiapian, Chu feng – Xiapian, Dan, Si He.*

Gong



Fig. 52. Le gong. La photo est issue du site 360 Baike, https://m.image.so.com/i?q=%E5%A4%A7%E9%94%A3&src=m_baike. Consulté le 25 juin 2020.

Le gong est un instrument de percussion traditionnel chinois. Il occupe une place très importante dans la musique traditionnelle chinoise et a un large éventail d'applications dans la cérémonie folklorique, les ensembles instrumentaux folkloriques, et divers opéras.

Le gong a d'abord été utilisé par les minorités ethniques du sud de la Chine. Dès le VI^e siècle Au cours des dynasties Qin et Han, il s'est progressivement répandu dans la région centrale. Le corps du gong est une surface en arc de cercle, dans une structure en cuivre. Il existe plusieurs tailles de gong. On peut jouer le petit gong en le frappant avec un marteau, mais le grand gong doit être accroché à un support de gong. C'est un instrument de musique à corps métallique sans hauteur fixe. Le son est donc profond et fort, et la réverbération est longue. Généralement, les gongs sont utilisés pour exprimer une atmosphère tendue ou exprimer une grande scène, ce qui a un effet artistique tout à fait unique.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Esprit poète, Vallée vide, L'impératrice Wu Zetian - entre Terre et Ciel.*

Guqin



Fig. 53. Le guqin. La photo est issue du site fushengart, rubrique « Reliques culturelles et espace artistique de Fusheng », <https://fushengart.wordpress.com>. Consulté le 25 juin 2020.

C'est un instrument à cordes pincées chinois traditionnel de la famille des cithares avec une histoire de plus de 3000 ans. Le guqin mesure généralement environ trois pieds, six pouces et demi de long, symbolisant trois cent soixante-cinq jours par an ; la face est ronde et plate en bas, symbolisant le ciel et la terre ; le guqin a une large gamme, un ton profond, et un son prolongé.

Au début, le guqin avait cinq cordes, parce que la culture traditionnelle chinoise a toujours cru qu'il y avait cinq étoiles dans le ciel, cinq éléments au sol et cinq tons dans le monde sonore. Mais après il a évolué vers la forme actuelle à 7 cordes. La musique de guqin occupe une place très importante dans la musique traditionnelle chinoise, et elle est considérée comme le symbole des lettrés et des intellectuels.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Temple Hanshan*, *Crue d'automne*, *Guo feng*, *Si He*, *Chu feng – Xiapian*.

Guzheng



Fig. 54. Le guzheng. La photo est issue du site factpedia, <https://factpedia.org/index.php?title=%E5%8F%A4%E7%AE%8F&variant=zh-hans>. Consulté le 25 juin 2020.

Le guzheng fait partie des instruments pincés chinois traditionnels, de la famille des cithares. Dès la période des Royaumes combattants, le guzheng a été largement diffusé dans la province de Shanxi et depuis lors, il s'est répandu dans toute la Chine, avec une histoire de plus de 2500 ans. La forme de la cithare est une caisse de résonance rectangulaire en bois. La colonne sonore du cadre de cordes peut bouger librement. Chaque corde produit un son, disposé selon une échelle pentatonique. Le premier guzheng est apparu sous la forme d'une cithare à 38 cordes. Il y avait 13 cordes dans les dynasties Tang et Song. Puis il y a eu une augmentation à 16 cordes, 18 cordes, 21 cordes, 25 cordes, etc. La spécialité la plus couramment utilisée est celle à 21 cordes.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Vallée vide*, *Esprit poète*, *Da Xu*, *Chu feng – Xiapian*, *Da Xu*, *Tai*, *Dan*.

Liuqin



Fig. 55. Le liuqin. La photo est issue du site « Dunhuanguoyue », <http://shop.dunhuanguoyue.com/product-595.html>. Consulté le 25 juin 2021.

Le liuqin est un instrument à cordes pincées de la famille des luths. Le liuqin était à l'origine un instrument de musique folklorique populaire dans les provinces de Shandong, Anhui et Jiangsu. Il était utilisé comme accompagnement d'opéras locaux tels que l'opéra Sizhou et des chansons folkloriques. Le premier liuqin avait une structure simple, avec seulement deux cordes et sept barrettes, la gamme était très étroite, avec seulement une octave et demie, et il n'était pas facile de changer la clé. A cette époque, le corps de l'instrument était relativement grand, et un tube de bambou était placé sur l'index pendant la performance, et la corde était agitée par le poignet pour produire un son. Après la fondation de la République Populaire de Chine, le liuqin a été amélioré à plusieurs reprises, ce qui en fait un instrument de musique haut de gamme dans le groupe d'instruments à cordes pincées des groupes ethniques. Il a des effets sonores uniques et joue souvent des thèmes importants dans le haut de gamme. Instrument d'accompagnement il est devenu instrument solo.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *La Divine*.

Muyu (ou poisson de bois)



Fig. 56. Le muyu. La photo est issue du site Sinablog, http://blog.sina.com.cn/s/blog_61af738d0102wp14.html. Consulté le 29 juin 2021.

Le muyu est un instrument de percussion de la musique traditionnelle chinoise, ainsi qu'un instrument de cérémonie religieuse, principalement utilisé pour les devoirs et les rituels bouddhistes et taoïstes. Le sens du nom du muyu est poisson de bois. Comme on considère que le poisson n'a pas besoin de fermer les yeux ni le jour ni la nuit, ce poisson de bois appelle les moines à rester vigilants et à penser au Tao en permanence. A partir des dynasties Ming et Qing, le muyu était fréquemment utilisé dans la musique folklorique, l'opéra de Chaozhou et l'opéra cantonais.

Selon la légende, le muyu était à l'origine un outil rituel bouddhiste qui a été introduit en Chine avec le bouddhisme indien, à la fin de la dynastie Han. Puis la fonction du poisson de bois primitif a été considérablement élargie et le poisson de bois primitif a rapidement fusionné avec l'instrument de musique traditionnel chinois Zhuyu, 柷敔, (dans les temps anciens, le zhuyu était utilisé comme instrument de musique pour introduire et clôturer la musique dans la musique de cour et il était indispensable). La fusion du poisson de bois primitif et du zhuyu a entraîné l'évolution continue de la forme du poisson de bois, et la communication entre la musique de temple chinoise et la musique de cour chinoise est devenue extrêmement étroite. Le muyu a donc élargi ses fonctions, et la forme moderne du muyu a émergé rapidement. Le musicologue chinois, Ma Chengyu, pour sa part, pense que le muyu est issue du Taoïsme⁸⁴².

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Résonance Végétale, Métamorphoses du Serpent blanc*.

⁸⁴² MA, Chengyu, 马承玉, « Exploration du "Poisson en bois issu du taoïsme" 木鱼源于道教的探索 », *Études religieuses*, n° 2, Chengdu, 2001, p. 45-46.

Pipa



Fig. 57. Le pipa. La photo est issue du site 360 Baike, <https://m.baikē.so.com/doc/4922064-5141209.html>. Consulté le 29 juin 2021.

Le pipa est un instrument à cordes pincées chinois traditionnel, appartenant à la famille des luths. Le premier instrument de musique appelé "Pipa" est apparu dans la dynastie Qin en Chine. Le pipa a d'abord été tenu horizontalement et joué avec un plectre. Sous les dynasties du Nord et du Sud, des échanges culturels avec les régions occidentales ont eu lieu à travers la Route de la Soie. Un haut-parleur en forme de poire, un manche courbé et un instrument de musique à quatre cordes sont venus de Perse. Certains l'ont combiné avec le pipa chinois et ont fabriqué un pipa de style nouveau. En termes de méthode de jeu, il faut changer le style de maintien horizontal en maintien vertical et changer le plectre en jeu à cinq doigts pour la main droite. Le matériau du pipa est en bois ou en bambou. Le haut-parleur a la forme d'une demi-poire et a quatre cordes sur le dessus. Il était à l'origine en fil de soie, mais maintenant il est fait de fil d'acier, de corde d'acier, et nylon. Les noms « Pi » et « Pa » sont dérivés de la technique de jeu de la main droite. C'est-à-dire que Pi et Pa étaient à l'origine les noms de deux méthodes de jeu.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Crue d'automne*, *Tempête sur l'Asie*, *Variation sur le thème de Y.G.S.D*, *La Divine*, *Pipa Yin*, *Chu feng – Xiapian*.

Pipeau chinois (ou pipe chinoise)



Fig. 58. Le pipeau chinois. La photo est issue du site Hkcwmusic, http://hkcwmusic.com/index.php?route=product/product&product_id=1703. Consulté le 29 juin 2021.

Le pipeau chinois est un instrument de musique genre sarbacane. Il se compose de deux parties : un sifflet en roseau et une perche en bois dur (ou en bambou), avec un total de huit ouïes. La plage sonore du pipeau peut dépasser les deux octaves en sursoufflant. Il existe trois types de pipeau : les grands, les moyens et les petits. La grande pipe mesure environ 33 cm de long, le pipeau moyen mesure 24,5 cm de long et le petit pipeau mesure 18 cm de long. Le grand tuyau est quatre degrés plus bas que le petit pipeau et le ton est aigu.

Cet instrument est originaire du Xinjiang (l'ancien Qiuci). Il a été utilisé dans les musiques de cour dès la dynastie Sui. A présent, il est souvent utilisé pour les solos dans la musique du nord de la Chine, dans les provinces du Shandong et du Shanxi.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Esprit poète*.

Ruan



Fig. 59. Le ruan. La photo est issue du site lishiq, <https://www.lishiq.com/post/822.html>. Consulté le 12 avril 2020.

Le ruan est un instrument de musique traditionnel du peuple Han. Il est semblable au pipa. Selon la légende, le musicien Ruan Xian jouait très bien de cet instrument sous la dynastie des Jin, c'est pourquoi cet instrument porte son nom.

Dans la littérature et les documents historiques de la dynastie Han aux dynasties Wei et Jin, le ruan est un instrument de musique avec une boîte ronde de résonance, à quatre cordes et à 12 piliers (fret), ressemblant au pipa. Le ruan dans la dynastie Tang a quatre cordes et 13 colonnes, et il s'est assez bien développé.

Il a été largement diffusé dans la dynastie Yuan et il est devenu l'instrument à cordes pincées préféré à cause de sa large gamme. Jusqu'à la dynastie Qing, le ruan se maintenait encore dans l'ancien système, mais la tessiture n'était plus que d'une octave. Le ruan de forme ancienne s'est vu réduit à deux ou trois cordes.

Après les réformes des années 1950 le ruan s'est vu attribué quatre cordes et une tessiture étendue à plus de trois octaves ainsi qu'un volume augmenté. En termes de compétences de jeu, il a également absorbé les techniques de jeu d'autres instruments à cordes pincées étrangers.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Esprit poète, Résonance Végétale*.

Sanxian



Fig. 60. Le sanxian. La photo est issue du site Geocities, <http://www.geocities.ws/luozhan/yyzd/29.htm>. Consulté le 12 avril 2020.

Le sanxian est un instrument à cordes pincées de la musique traditionnelle chinoise. Son origine n'est pas évidente. Selon la légende, il est originaire des dynasties Qin et Han. Cet instrument a été mentionné pour la première fois dans le livre *Jiaofangji* de Cui Lingqin sous la dynastie Tang, mais le texte ne décrit pas la forme du sanxian en détail. Le sanxian s'est propagé sous la dynastie Yuan et il est devenu l'un des principaux instruments d'accompagnement de l'opéra Yuan. La forme du sanxian a changé au cours de chaque dynastie. Le son du sanxian est court et fort. Après les réformes des années 1950 aux années 1960, le timbre est devenu brillant, avec une large gamme de plus de 3 octaves. Le sanxian est un instrument indispensable pour l'art populaire traditionnel dans toutes les régions de la Chine.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Esprit poète*.

Sheng



Fig. 61. Le sheng. La photo est issue du site wikiwand, <https://www.wikiwand.com/zh-sg/%E7%AC%99>. Consulté le 12 avril 2020.

Ancien instrument à anche du peuple Han, le Sheng est peut-être le premier instrument de musique au monde à utiliser l'anche libre et il a joué un rôle positif dans la promotion du développement des instruments de musique occidentaux. Le Sheng traditionnel a une chambre à vent en bois située entre 17 tuyaux de bambou muni chacun d'un petit orifice à couvrir avec les doigts, et une anche libre permettant ainsi une polyphonie. Généralement, 36 pipes en bambou de différentes longueurs sont utilisées pour jouer. Il y a un trou pour les doigts à l'extrémité inférieure de chaque tube Sheng près du fond. Dans la musique instrumentale traditionnelle et l'opéra Kunqu, le Sheng est souvent utilisé comme accompagnement d'autres instruments à vent tels que la flûte bambou et le suona.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Chu feng – Xiapian*.

Suona



Fig. 62. Le suona. La photo est issue du site 360 Baike, <https://baike.so.com/doc/949618-1003852.html>. Consulté le 12 avril 2020.

Le suona est un instrument à anche double. Au 3ème siècle après JC, le suona fut introduit de Perse et d'Arabie. Le son du suona est majestueux et fort. Le tube est en acajou et a une forme conique. L'extrémité supérieure est équipée d'un matériau en roseau et l'extrémité inférieure est recouverte d'un bol en cuivre. Le suona joue de la musique folklorique dans diverses régions de Chine.

La sonorité du suona est extrêmement pénétrante, et elle était surtout utilisée dans l'accompagnement d'opéras folkloriques dans le passé. Après un développement continu, il est devenu traditionnel et avec des clés pour le jeu chromatique, ce qui enrichit les compétences d'interprétation et améliore l'expressivité. Puis il est devenu un instrument solo distinctif. La Chine moderne a imité les orchestres symphoniques occidentaux et établi des orchestres nationaux, mais il n'y a presque pas d'instruments de cuivre dans les instruments de musique traditionnels chinois. En conséquence le suona a lentement évolué vers un rôle similaire à celui des cuivres dans un orchestre symphonique. Il est principalement utilisé pour les passages majestueux et imposants.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Esprit poète*.

Tambour chinois



Fig. 63. Le tambour. La photo est issue du site 52lishi, <https://www.52lishi.com/article/64493.html>. Consulté le 12 avril 2020.

Le tambour chinois est un instrument à percussion, apparu il y a plus de deux mille ans. Le cadre est en bois et la surface du tambour est en cuir de vachette. Pour le jouer il faut placer le tambour sur un support et le frapper avec des maillets doubles. Différentes hauteurs peuvent être émises du centre du tambour jusqu'au bord du tambour. Le ton de chaque partie est différent. Généralement, le son au centre du tambour est relativement faible et le son sur le côté du tambour est relativement élevé.

En raison de la différence des genres de musique locale, le rapport de la taille peut être différent. Les gros tambours ont généralement un diamètre de tête de plus d'un mètre, et la sonorité est forte et grave. Les petits tambours ont trois tailles de diamètre de tête, de 22, 25 et 32 cm. La sonorité est solide, puissante et flexible. Les tambours sont souvent joués avec des gongs et des cymbales lors des festivals folkloriques, et sont également utilisés pour accompagner les ensembles instrumentaux folkloriques et l'opéra, le chant et la danse.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Métamorphoses du Serpent blanc*, *Résonance Végétale*, $1+1=3$.

Xiao



Fig. 64. Le xiao. La photo est issue du site 365azw, <http://www.365azw.com/share/s-283252.html>. Consulté le 26 juin 2020.

Le xiao est une flûte à la forme de jeu verticale, et, est un très ancien instrument à vent du peuple Han. Le xiao a une longue histoire et la flûte en os datant de plus de 7 000 ans était faite d'os de pattes d'oiseaux.

Le son est rond et doux, silencieux et élégant, adapté au solo et à l'ensemble. Il est maintenant généralement fait de bambou avec des trous de soufflage à l'extrémité supérieure. Selon le nombre de "trous sonores", il est divisé en flûte verticale à six trous et flûte à huit trous. Les trous sonores de la flûte à six trous sont répartis ainsi : cinq devant et un derrière. La flûte à huit trous a les sept premiers devant et le huitième derrière. La flûte à huit trous est le produit d'améliorations modernes. La différence entre le xiao et la flûte est que la bouche du xiao est à l'extrémité du bambou, et elle est soufflée verticalement, ce qui est similaire à la clarinette d'un instrument occidental, avec un trou arrière ; la flûte en bambou, elle, est soufflée horizontalement sans trou arrière.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Chu feng – Shangpian*, *Chu feng – Xiapian*.

Xun



Fig. 65. Le xun. La photo est issue du site Chine Informations, https://chine.in/guide/xun-instrument-musique_4227.html. Consulté le 26 juin 2020.

Le xun est un instrument à vent en argile, rond ou ovale, avec six trous (maintenant huit trous, neuf trous, dix trous, doubles octaves, etc., six trous ne sont pas courants sur le marché). La poterie est la plus courante, mais la pierre et l'os sont également disponibles. Le xun est un instrument à vent à bouche fermée unique du peuple Han. Le ton sombre et calme est considéré comme le son de la terre. Il occupe une place importante dans l'histoire de l'art primitif mondial. L'origine du xun est liée aux activités de travail et de production des ancêtres du peuple Han. Il a pu être utilisé par les ancêtres imitant les sons des oiseaux et des bêtes pour piéger des proies. Plus tard, avec les progrès de la société, il a évolué en un instrument de musique pur, augmentant progressivement le trou sonore, et s'est développé en un instrument mélodique capable de jouer des airs.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Chu feng – Shangpian*.

Yangqin



Fig. 66. Le yangqin. La photo est issue du site Gufengjia, <http://www.gufengjia.com/shouzu/8081.html>. Consulté le 26 juin 2020.

Le yangqin est un instrument à cordes frappées couramment utilisé en Chine, et qui a un volume élevé. Pendant la dynastie Ming, le yangqin a été introduit en Chine depuis la Perse par la mer. Au début, il n'était populaire que dans le Guangdong, puis s'est progressivement étendu au Fujian, au Zhejiang, au Jiangsu et à toute la région centrale, devenant l'accompagnement d'opéras locaux. A la fin de la dynastie Qing et au début de la République Populaire de Chine, de nombreuses formes de musique instrumentale folklorique ont émergé en tant que genres musicaux indépendants, et le yangqin est devenu l'un des principaux instruments de musique de la musique du Guangdong, Jiangnan Sizhu et Shandong Qinqin. Le yangqin s'est répandu et a évolué en Chine depuis près de 400 ans.

Le ton du yangqin est riche et coloré, le son grave est faible, fort et profond ; le milieu de gamme est doux, pur et transparent ; le haut de gamme est net et lumineux ; la gamme la plus élevée est plus tendue. Le yangqin convient pour jouer de la musique rapide, et, est le plus approprié pour exprimer des émotions légères et vives et des sentiments joyeux.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Esprit poète*.

Yun Gong

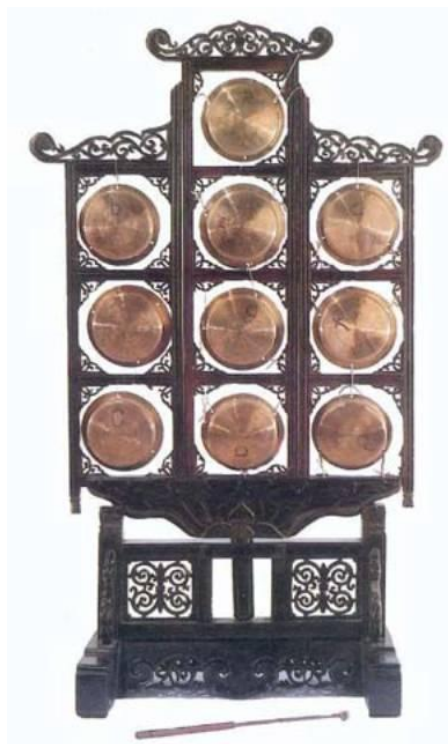


Fig. 67. Le yun gong. La photo est issue du site chinaartedu, <http://www.chinaartedu.net/1a29247/>. Consulté le 26 juin 2020.

Comme son nom l'indique il appartient à la famille des gongs. Le yun gong est apparu sous la dynastie Tang et est devenu populaire sous la dynastie Yuan. C'est un instrument à percussion utilisé par les ethnies Han, Tibétaine, Mongole, Mandchoue, Naxi, Bai et Yi. Il est également appelé Jiuyin Gong parmi les gens. C'est un instrument qui peut jouer des airs parmi les autres gongs. Les yun gongs ont d'abord été utilisés dans la musique de cour, puis se sont répandus parmi les gens, souvent dans la musique folklorique, les opéras locaux et la musique des temples. Il est populaire en Mongolie intérieure, au Yunnan, au Tibet et au peuple Han.

Le yun gong appartient à la classe des instruments à percussion de la famille des instruments à corps métallique. Le son est clair, rond, agréable et a un son durable, mais le volume n'est pas fort. Ce n'est pas une organisation fixe pour les petites bandes ethniques, mais elle est plus couramment utilisée dans les grandes bandes ethniques. Sa fonction est comme le fer triangulaire dans une bande occidentale. Bien que le volume ne soit pas grand, l'embellissement est évident.

Œuvres de Xu Yi avec cet instrument : *Vallée vide*, *Self - nonself*.

Bibliographie

Sources primaires :

Partitions des œuvres musicales de Xu Yi :

Bœuf, Percussions, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2015.

Da Gui, Flûte, clarinette, percussion, violon et violoncelle, Partition, Paris, Henri Lemoine, 1999.

Dan, Di (flûte chinoise), clarinette, pipa, zheng, violon et violoncelle, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2008.

Écho de la terre profonde, 5 percussions, Partition, Paris, Henri Lemoine, 1997.

Gu Yin, Flûte alto et percussion, Partition, Paris, Henri Lemoine, 1995.

Guo Feng, Violon, violoncelle, guqin et électronique, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2008.

Joie du Ciel, 5 voix de femme a cappella, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2013.

Le ciel brûle, Mezzo-soprano et percussion, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2010.

Le Plein du vide, Ensemble mixte, Partition, Paris, Henri Lemoine, 1997.

Liao, Percussion solo, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2010.

Ombres, Violon, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2014.

Qing, Alto, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2010.

Voyage intérieur, Ensemble et dispositif électronique, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2002.

Wou Wei, Flûte basse et trompette, Partition, Paris, Henri Lemoine, 1995.

Xiao Yao You, Ensemble et électronique, Partition, Paris, Henri Lemoine, 1996.

Yi, Trio à cordes, Partition, Paris, Henri Lemoine, 1993.

Zhiyin, Violoncelle solo, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2010.

1 + 1 = 3, Percussion solo et 2 groupes de percussions, Partition, Paris, Henri Lemoine, 2004.

Discographie (œuvres de Xu Yi) :

Esprit poète, CD, Fujian Record, XCD-93014, 1988.

Huntun, CD, CNSMD de Lyon, 1994.

Le Plein Du Vide, CD, CNSMD de Lyon, Éditions Henry Lemoine, 28272 H.L., 1998.

Petit grenouille, CD, Shanghai, China Record Company, 1982.

Si He, Shanghai, China Record Company, 2013.

Temple Hanshan, CD, Shanghai, China Record Company, 1985.

Vallée vide, CD, Shanghai, China Record Company, 1986.

Xu Yi – Le Plein Du Vide. Wang. Yi. Echo De La Terre Profonde. Gu Yin. Xiao Yao You, Paris, MFA, 216032, 1999.

Liste des entretiens avec la compositrice :

Xu Yi, entretien avec l'auteur, Conservatoire de Saint-Etienne, Le 14 avril 2017.

Xu Yi, entretien avec l'auteur, Théâtre Kantor à Lyon, le 14 octobre 2017.

Xu Yi, entretien avec l'auteur par téléphone, le 10 mai 2019.

Xu Yi, Auditorium Marcel Landowski CRR de Paris, le 20 janvier 2020.

Xu Yi, entretien avec l'auteur par téléphone, le 2 juin 2020.

Xu Yi, entretien avec l'auteur par téléphone, le 11 octobre 2020.

Xu Yi, entretien avec l'auteur par téléphone, le 12 avril 2021.

Entretiens de Xu Yi publiés sur internet :

PERETTI, Yves, *Le compositeur à l'œuvre : Xu Yi*, entretien avec Michèle Tosi, Centre de documentation de la musique contemporaine, <https://www.youtube.com/watch?v=3YiJKh6Fs-c&t=42s>, Paris, 14 min 46 sec, 19 décembre 2013. Consulté le 17 avril 2018.

XU, Yi, entretien avec Michèle Tosi, Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris, 19 décembre 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=3YiJKh6Fs-c>, 10 février 2016. Consulté le 19 avril 2017.

XU, Yi, entretien avec le Chœur & Orchestre Sorbonne Université pour la création du *Chant des Muses*, Paris, 10 mars 2016, https://www.youtube.com/watch?v=c9tmA_zLz9Q&t=153s, 15 mars 2016. Consulté le 19 avril 2017.

XU, Yi, entretien avec Arnaud Merlin, « Xu Yi, âme chinoise, cœur français : Le portrait contemporain », France Musique, Radio France, <https://www.francemusique.fr/emissions/le-portrait-contemporain/le-portrait-contemporain-du-mercredi-22-mars-2017-32669>, 22 mars 2017. Consulté le 25 mai 2017.

Liste des « bibles » du taoïsme et du Confucianisme :

Chunqiu, 春秋

Da xue, 大学

Gengsangzi, 庚桑子

Guanzi, 管子

Huainanzi, 淮南子

Liezi, 列子

Li ji, 礼记

Lun yu, 论语

Mengzi, 孟子

Shangshu, 尚书

Shi jing, 诗经

Tai ping jing, 太平经

Tao Te King, 道德经

Wenzi, 文子

Xiao jing, 孝经

Xunzi, 荀子

Yili, 仪礼

Zhong yong, 中庸

Zhou yi, 周易

Zhuangzi, 庄子

Zuo zhuan, 左传

Sources secondaires :

Articles sur Xu Yi

AN, Jing, « Xu Yi : apporter son œuvre *Guo feng* à Shanghai en mai », *Journal de Dongfang*, Shanghai, 25 avril 2008, p. 12.

安婧, 徐仪 : 5 月为上海带来国风, 东方早报, 2008 年 4 月 25 日.

BARDEL, Dominique, « Crue d'automne, poésie ancestrale et musique d'avant-garde », *Culture Loire*, n° 5, <https://xuyi.fr/warehouse/7a71263ea35aaa649f43ea711142bb07044dd01b.pdf>, 29 décembre 1999, p. 10.

BOISSIERE, Anne, « *Qing* pour alto solo (2009) et danse », <https://xuyi.fr/warehouse/b3ec67a0cbaf66b6d18243ea43ddf4cd3aad5b80.pdf>, Lyon, 15 octobre 2017. Consulté le 15 avril 2018.

CHEN, Qishe, « Sur l'héritage génétique de la musique nationale traditionnelle chinoise », *Recherche musicale*, n° 3, Maison d'Éditions de Musique populaire, Pékin, 2012, p. 17-26.

陈其射, 论中国传统民族音乐的基因传承, 音乐研究, 第 3 期, 北京, 2012, p. 17-26.

DORIVAL, Jérôme, « *Le Plein du Vide* de Xu Yi : étude esthétique et analytique », *Tempus Perfectum*, n° 1, Éditions *Symétrie*, Lyon, 2006, p. 3-26.

FANG, Bo, « La vague d'authenticité et d'avant-garde », <https://www.taodocs.com/p-13222733.html>, 2 Juillet 2010. Consulté le 19 juin 2020.

方博, 本真与前卫的浪潮, 2010 年 7 月 2 日.

FRETARD, Dominique, « Écologie pour l'âge tendre », *Le Monde*, Paris, 27 septembre 1993.

GERVASONI, Pierre, « La musique de Xu Yi comme Hygiène de vie », *Le Monde*, Paris, 25 novembre 1999.

GUEANT, Grégory, « Xu Yi *le Plein du Vide* », http://laurent.huault.free.fr/pdf/XuYi_GGueant.pdf. Consulté le 10 juin 2018.

JIN, Jianmin, « Pensées, les sentiments éternels et les reflets de l'univers : deux œuvres gagnantes du jeune compositeur Xu Yi », *Music lover*, n° 4, Shanghai, 1987, p. 22-23.

金建民, « 远古意念、宇宙永恒的感受和思索 : 青年作曲家徐仪的两首获奖作品 », 第 4 期, 音乐爱好者, 1987, p. 22-23.

KETOFF, Landa, « Ecensioni : Romaeuropa / Villa Medici », *La Repubblica*, Rome, 10 juin 1998.

LIAO, Lin-Ni, « *Le Chant des Muses*, la dernière création de Xu Yi », *l'Education Musicale*, n° 105, 2016.

LIU, Juanjuan, « *1+1=3* : l'œuvre musicale de Xu Yi, lauréate du Prix de Rome des compositeurs résidant en France », *Music Works*, n°1, Pékin, 2012, p. 107-109.

刘涓涓, 1+1=3 的音乐 : 记旅法作曲家、罗马大奖获得者徐仪, 第 1 期, 音乐创作, 2012, p. 107-109.

MATHEY, Marc, « Xu Yi, à la croisée des chemins », *Analyse musicale*, n° 52, Paris, 2005, p. 17-23.

MERLIN, Arnaud, « Xu Yi (1963) », CDMC, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/xu-yi-1963>, septembre 2009. Consulté le 20 avril 2020.

NEGRUTIU, Ioan, SERRES, Michel, « L'âge de l'homme », <https://xuyi.fr/warehouse/7f08312f91fbb552e845acae68eb979b23ca20c3.pdf>. Consulté le 19 juin 2021.

« Option de spécialité et facultative Bac 2006 et 2007 : *Le Plein du Vide* de Xu Yi », http://www.musique-millet.com/2005_06/option_specialite_bac_2006/xu_yi_plein_du_vide/xu_yi_plein_du_vide.htm. Consulté le 10 juin 2018.

« Quand les percussions rencontrent la danse moderne, 北京法盟 20 周年系列 : 当打击乐与现代舞相遇 », site Alliance française, https://www.sohu.com/a/260416608_659972, 18 octobre 2018. Consulté le 4 juin 2019.

SUN, Guozhong, « Ils explorent et poursuivent : quelques jeunes compositeurs à Shanghai », *People's Music*, n° 8, Pékin, 1986, p. 24.

孙国忠, 他们在探索与追求 : 记上海几位青年作曲家, 人民音乐, 北京, 1986, p. 24.

TESSON, Charles, « Tempête sur le cinéma », *Cahiers du Cinéma*, Paris, février 2002, p. 24.

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*, Aix-en-Provence/Schoelcher, Millénaire III, 2021, p. 4-15.

TIAN, Yimiao, « Aller avec la nature, passer par le flux, 顺遂自然, 顺遂流变 », http://www.360doc.com/content/15/0929/05/22751477_502118775.shtml, 29 septembre 2015. Consulté le 25 mai 2017.

TOSI, Michèle, « La Cité de la Musique à l'heure chinoise », site Resmusica, <https://www.resmusica.com/2014/05/21/la-cite-de-la-musique-a-lheure-chinoise/>, 21 mai 2014. Consulté le 14 juin 2020.

TOSI, Michèle, « La Passion selon Médée de Xu Yi sur la scène de la MPAA », site Resmusica, <https://www.resmusica.com/2013/11/25/la-passion-selon-medee-de-xu-yi-sur-la-scene-de-la-mpaa/>, 25 novembre 2013. Consulté le 25 mai 2017.

TOSI, Michèle, « Le dialogue des continents dans Métamorphoses du Serpent Blanc de la compositrice Xu Yi », site Resmusica, <https://www.resmusica.com/2020/01/25/le-dialogue-des-continents-dans-metamorphoses-du-serpent-blanc-de-la-compositrice-xu-yi/>, 25 janvier 2020. Consulté le 2 février 2020.

TOSI, Michèle, « Le Quatuor Akilone au cœur du dialogue Est-Ouest », site Resmusica, <https://www.resmusica.com/2018/02/21/le-quatuor-akilone-au-coeur-du-dialogue-est-ouest/>, 21 février 2018. Consulté le 25 mars 2019.

TOSI, Michèle, « Parcours de l'œuvre – Xu Yi », site Ircam, <https://xuyi.fr/pressbook/list>, 13 October 2020. Consulté le 15 avril 2020.

TOSI, Michèle, « Treizième édition des Rencontres Internationales de Composition de Cergy-Pontoise entre Terre et Ciel », site Resmusica, <https://www.resmusica.com/2014/04/10/treizieme-edition-des-rencontres-internationales-de-composition-de-cergy-pontoise-entre-terre-et-ciel/>, 10 avril 2014. Consulté le 25 mai 2018.

TOPPING, Seymour, « Thaw and freeze and thaw again : the cultural weather in China », *The New York Times*, New York, 27 décembre 1987.

« Un monde taoïste impalpable », *Revue Musicale de Suisse Romande*, Lausanne, 3 septembre 2001.

VANÇON, Jean-Claire, « Musique et temps : L'exemple du Plein du Vide de Xu Yi », *Analyse musicale*, n° 53, Paris, 2006, p. 95-100.

ZHOU, Ruikang, « Tao, univers, musique : le jeune compositeur Xu Yi », *Passionné de musique*, n° 4, Shanghai, 1987, p. 20-21.

周瑞康, 道, 宇宙, 音乐 : 记青年作曲家徐仪, 音乐爱好者, 上海, 1987 年第 4 期, p. 20-21.

Musique et musicologie

ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, Genève, Éditions Contrechamps, 2010, 220 p.

ADORNO, Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1^{re} éd. 1948, rééd. Paris, Gallimard, 1962, 222 p.

ALLA, Thierry, *Tristan Murail, la couleur sonore*, Paris, Michel de Maule, 2008, 345 p.

AMAR, Yvan, LEVINAS, Michaël, JISSE, David, « György Ligeti : Ma musique donne l'impression d'un courant continu qui n'a ni début ni fin », site France culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/gyorgy-ligeti-ma-musique-donne-limpression-dun-courant-continu-qui-na-ni-debut-ni-fin-0>, rubrique « Les Nuits de France Culture », « Emissions », 15 juin 2006. Consulté le 21 mars 2020.

AMBLARD, Jacques, *Vingt regards sur Messiaen : une étiologie de la médiation*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, 342 p.

ANAKESA, Apollinaire, « La World Music savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ? », *Musurgia*, vol. 9, n° 3/4, Paris, Eska, 2002, p. 55-72.

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire, « Musique, Nature, et Homme : singulière 'culture' dans les sociétés de tradition orale », in BARONE-VISIGALLI, Egle, ROOSEVELT, Anna, POLICE, Gérard. *Amaz'hommes Sciences de l'Homme et sciences de la Nature en Amazonie*, Matoury, Ibis Rouge, 2010, p. 271-286.

ARCENS, Michel, *John Coltrane, la musique sans raison : esquisse d'une philosophie imaginaire : essai pour une phénoménologie du jazz*, Céret, Éditions Alter Ego, 2012, 220 p.

ARMENGAUD, Jean-Pierre, CASTANET, Pierre Albert (dir.), *Claude Debussy – La trace et l'écart*, Paris, L'Harmattan, 2018, 348 p.

ARROYAVE, Myriam, « Silence, on écoute le temps », site Esprit d'avant, <http://www.espritdavant.com/DetailElement.aspx?numStructure=79255&numElement=136210>. Consulté le 20 juin 2020.

BACHELARD, Olivier, DEBOUT, Michel, VASQUEZ, Luis, *Humanisme et finance : l'impossible mariage ? - iterations entre réflexions et actions*, Caen, Éditions Management Prospective, 2022, 224 p.

BAI, Juyi, 白居易, « La poésie, 诗 », site YYWZW, <http://www.yywzw.com/n2621c61.aspx>. Consulté le 23 juin 2021.

BAI, Li, *Étude sur la musique folklorique d'Anxin de la province du Hebei*, Pékin, Presses de l'Académie chinoise d'art, 2008, 79 p.

白莉, 河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究, 中国艺术研究院, 2008, 79 p.

BAILY, John, « L'interaction homme-instrument : Vers une conceptualisation », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 14, Genève, Georg Editeur, 2001, p. 125-141.

BARDOT, Jean-Marc, *Une esthétique du souvenir dans la musique de Philippe Hersant : poésie sonore, résonance, forme*, thèse de doctorat, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2006, 456 p.

BARKATI, Karim, *Entre temps réel et temps différé : pratiques, techniques et enjeux de l'informatique dans la musique contemporaine*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VIII, 2009, 332 p.

BARONI, Mario, *Dalmonte, Rossana, Jacoboni, Carlo, Les règles de la musique : Étude sur les mécanismes de la communication*, Sampzon, Delatour, 2008, 474 p.

BASHOUR, Bana, MULLER, Hans, *Contemporary Philosophical Naturalism and Its Implications*, Londres, Routledge, 2013, 214 p.

BAYLE, Laurent, GERZSO, Andrew, JULLIEN, Jean-Pascal, *Recherche et création : vers de nouveaux territoires*, Paris, IRCAM/Centre Georges-Pompidou, 1992, 177 p.

BEAUDOIN, Gilles, *Éléments d'analyse et d'écriture musicales*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2014, 296 p.

BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, Klincksieck, 1994, 219 p.

BEDOURET-LARRABURU, Sandrine, « Du vers comme procédé de densification de la langue dans la poésie contemporaine française », *Dalhousie French Studies*, vol. 104, n° spécial : Poésie – Langue – Désordre, Halifax, 2014, p. 73-81.

BENARD, Stevens, « Pratique du Zen et pensée de l'être », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 84, n° 61, Louvain-la-Neuve, 1986, p. 45-76.

BENOIST, Stéphanie, MERY, Marie-Claire, *Langage et musique : approches littéraires et linguistiques*, Fernelmont, Éditions EME, 2014, 173 p.

BERGER, Gaston, « L'originalité de la phénoménologie », *Les Études philosophiques*, n° 3, Paris, 1954, p. 249-259.

- BERGER, Harris, *Stance : ideas about emotion, style, and meaning for the study of expressive culture*, Middletown, Wesleyan University Press, 2009, 167 p.
- BESHARSE, Kari E, *The role of texture in French spectral music*, Ann Arbor, ProQuest, 2010, 242 p.
- BI, Yixin, WEN, Yonghong, « Réflexions, dialogues et perspectives, un résumé du symposium sur l'enseignement de la musique folklorique chinoise et la formation des compositeurs », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 3, Pékin, 2017, p. 146-151.
毕乙鑫, 温永红, 反思·对话·展望'中国民族音乐教学与作曲人才培养'学术研讨会综述, 中央音乐学院学报, 第 3 期, 北京, 2017, p. 146-151.
- BIAN, Jingjing, *L'application de huit claquettes dans les œuvres de musique contemporaine*, Pékin, Presses du Conservatoire de la Chine, 2011, 74 p.
卞婧婧, “八板”元素在当代音乐作品中的应用, 中国音乐学院, 2011, 74 p.
- BILLETTER, Jean-François, « La Poésie chinoise et la réalité », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 8, Marseille, 1986, p. 67-109.
- BILLIoud, Sébastien, « Confucianisme, tradition culturelle et discours officiels dans la Chine des années 2000 », *Perspectives Chinoises*, n° 3, Hong Kong, 2007, p. 53-68.
- BOISBOURDIN, David, *Composer avec les sons du corps humain : rencontre entre musique, physiologie et humanisme*, Paris, L'Harmattan, 2017, 378 p.
- BOISSIERE, Anne, *Musique et philosophie*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1997, 191 p.
- BONICHOT, Nicolas, *La construction du temps musical chez Ligeti : de la conception à la réception*, thèse de doctorat, Bordeaux, Université Bordeaux III, 2017, 354 p.
- BONNET, Antoine, *Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris VIII, 1994, 377 p.
- BOSSEUR, Jean-Yves, CAGE, John, CAUX, Daniel, *John Cage : suivi d'entretiens avec Daniel Caux et Jean-Yves Bosseur*, Paris, Minerve, 1993, 193 p.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *From sound to sign: history of music notation*, Sampzon, Éditions Delatour, 2017, 143 p.
- BOSSIS, Bruno, *Intention et création dans la musique d'aujourd'hui*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2005, 90 p.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993, 186 p.
- BOUVERESSE, Jacques, *La musique, le langage, la culture et l'Histoire*, Paris, Éditions l'Improviste, 2017, 205 p.
- BRELET, Gisèle, *Le temps musical : essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, 842 p.

- BRELET, Gisèle, « Musique et structure », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 19, n° 73/74, Paris, 1965, p. 387-408.
- BRETON, Stanislas, « De la phénoménologie à l'ontologie », *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 49, n° 3, Milan, 1957, p. 213-239.
- BROHM, Jean-Marie, *Musique : phénoménologies, ontologies, interprétations*, Montpellier, Éditeur de Prétentaine, 2005, 466 p.
- BROWN, James, « Platonism, Naturalism, and Mathematical Knowledge », *Mind*, vol. 123, n° 492, Oxford, 2014, p. 1174-1177.
- BRUZAUD, Radosveta, « Entre verbe et musique : l'épigraphe dans les œuvres d'Olivier Messiaen dans les années 1930 », *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, direction scientifique de Sylvain Caron et Michel Duchesneau, Symétrie, 2009, p. 405-416.
- BUNDLER, David, « Interview with composer Gerard Grisey », *20th-Century Music* 3 (1996), <https://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>. Consulté le 11 juin 2020.
- CABANES, Gilles, *Analyser des œuvres mixtes en fonction de leur nature : éléments de réflexion et propositions*, thèse de doctorat, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2008, 617 p.
- CAGE, John, *Silence : lectures and writings*, Cambridge, M.I.T. Press, 1969, 276 p.
- CAI, Yi, 蔡邑, « Yue Ling Zhang Ju 月令·章句 », http://www.shuzhai.org/gushi/houhanshu/10157_4.html. Consulté le 14 juin 2019.
- CAI, Zhongde, « L'humanisme en pensant à la sortie de la musique chinoise », *Musique populaire*, n° 6, Pékin, 1999, p. 12-16.
蔡仲德, 出路在于“向西方乞灵”关于中国音乐出路的人本主义思考, 第6期, 人民音乐, 北京, 1999, p. 12-16.
- CAI, Zhongde, *Pensée humaniste de la musique et de la culture*, Guangzhou, Maison d'Éditions Populaires du Guangdong, 1999, 362 p.
蔡仲德, 音乐与文化的人本主义思考, 广州, 广东人民出版社, 1999, 362 p.
- CAI, Zongqi, « Exposition du rythme, de la syntaxe, de la structure du poème en vers de sept mots », *Academic Monthly*, vol. 49, n° 2, Shanghai, 2017, p. 135-153.
蔡宗齐, 七言律诗节奏、句法、结构新论, 学术月刊, 第2期, 上海, 2017, p. 135-153.
- CAO, Benye, « Pensées et comportements : étude du son dans les rituels », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2006, p. 83-102.
曹本冶, 思想行为: 仪式中音声的研究, 上海音乐学院学报, 第3期, 上海, 2006, p. 83-102.
- CAPELLE-DUMONT, Philippe, « Que devient la phénoménologie française », *Cités*, n° 56, Paris, 2013, p. 35-50.
- CASTANET, Pierre Albert, « Musiques spectrales : nature organique et matériaux sonores du XX^e siècle », *Dissonanz*, n° 20, Zurich, 1989, p. 4-9.
- CASTANET, Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris, Michel de Maule, 1999, rééd. 2007, 455 p.

- CARON, Sylvain, MEDICIS, François, DUCHESNEAU, Michel, *Musique et modernité en France*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2006, 428 p.
- CHAILLEY, Jacques, *La musique et son langage*, Paris, A. Zurfluh, 1996, 151 p.
- CHANG, Chungyuan, *Le monde du Tao : créativité et taoïsme : essai sur la philosophie, la poésie et l'art chinois*, Paris, Éditions Stock + Plus, 1979, 217 p.
- CHEMILLER, Marc, « Pour une écriture multimédia de l'ethnomusicologie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 16, Genève, Georg Editeur, 2003, p. 59-72.
- CHEN, Hongduo, « L'évolution de la théorie de la polyphonie européenne en Chine depuis le XX^e siècle », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 4, Shanghai, 2017, p. 83-93.
陈鸿铎, 20 世纪以来欧洲复调理论在中国的演变, 第 4 期, 音乐艺术, 上海, 2017, p. 83-93.
- CHEN, Hongduo, *Recherche sur la pensée structurelle de Ligeti*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2007, 317 p.
陈鸿铎, 利盖蒂结构思维研究, 上海, 上海音乐学院出版社, 2007, 317 p.
- CHEN, Hongduo, « Techniques d'écriture de la micro- polyphonie de Ligeti », *Musicologie en Chine*, n° 1, Pékin, 2003, p. 55-67.
陈鸿铎, 利盖蒂微复调写作技法初探, 第 1 期, 中国音乐学, 北京, 2003, p. 55-67.
- CHEN, Huoqing, *Grande Beauté sans voix : Penser à l'esthétique de Zhuang Tseu*, thèse de doctorat, Chongqing, Université du Sud-Ouest, 2012, 201 p.
陈火青, 大美无言 : 庄子美学的反思与还原, 西南大学, 2012, 201 p.
- CHEN, Kexiu, « L'origine historique et les vestiges musicaux de Tongjun Sangong », *Musicologie en Chine*, n° 3, Pékin, 2017, p. 13-31.
陈克秀, 同均三宫的历史渊薮与乐学遗存, 第 3 期, 中国音乐学, 北京, 2017, p.13-31.
- CHEN, Qixiang, LU, Zhihua, « L'universalité et l'expression mathématique du tempérament », *Journal de Conservatoire de Sichuan*, n° 3, Chengdu, 1997, p. 3-10.
陈其翔, 陆志华, 律制的共性及数学表达, 第 3 期, 四川音乐学院学报, 1997, p. 3-10.
- CHEN, Shisen, « L'importance pratique et la perspective de la théorie de masse sonore », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 2003, p. 53-58.
陈士森, 音级集合理论的现实意义与展望, 第 4 期, 中央音乐学院学报, 北京, 2003, p. 53-58.
- CHEN, Tian, *Etudier la forme multi-son de la musique d'opéra shanxi au XX^e siècle*, Linfen, Presses de l'Université Normale de Shanxi, 2018, 321 p.
陈甜, 20 世纪山西戏曲音乐多声形态研究, 山西师范大学, 2018, 321 p.
- CHEN, Xiaoqin, XUE, Xiaoying, « Étude sur les problèmes de langage des poèmes anciens chinois du point de vue du taoïsme », *Journal of Xiangtan University*, n° 2, Xiangtan, 2018, p. 121-125.
陈晓勤, 薛小英, 从老庄哲学思想的言意观看中国古诗的言意之困, 湘潭大学学报, 第 2 期, 湘潭, 2018, p. 121-125.

- CHEN, Xihui, FU, Li, « La source et la situation actuelle de la recherche comparative entre philosophie taoïste et postmodernisme », *Journal de l'Université de technologie de Harbin*, n° 2, Harbin, 2001, p. 104-108.
陈喜辉, 付丽, 道家哲学与后现代主义比较研究的缘起与现状, 第3卷第2期, 哈尔滨工业大学学报, 哈尔滨, 2001, p. 104-108.
- CHEN, Xin, *Étude sur le tempérament et la mesure de la hauteur du son des instruments fréquents*, Nanjing, Presses de l'Université d'Art de Nanjing, 2009, 325 p.
陈欣, 几种常见民族乐器演奏音高测定及相关律学等问题研究, 南京艺术学院, 2009, 325 p.
- CHEN, Yang, 陈旻, *Livre musical*, 乐书, <https://www.zhonghuadiancang.com/leishuwenji/eshu/>. Consulté le 18 juin 2019.
- CHEN, Yingshi, « Forme de mélodie sous l'influence de la structure monosyllabique chinoise », *Journal du Conservatoire de Xi'an*, n° 2, Xi'an, 2003, p. 25-28.
陈应时, 汉语单音词结构影响下的旋律形态, 第2期, 西安音乐学院学报, 2003, p. 25-28.
- CHEN, Yingshi, « La recherche du tempérament ne peut pas être séparée des calculs mathématiques », *Journal de l'Université d'Art de Nanjing*, n° 3, Nanjing, 1993, p. 45-50.
陈应时, 研究琴律离不开数学计算: 答王迪同志, 第3期, 南京艺术学院学报, 1993, p. 45-50.
- CHEN, Yu, *Recherche sur la musique rituelle folklorique taoïste dans le nord du Shanxi*, Pékin, Presses du Conservatoire Central de Musique, 2011, 230 p.
陈瑜, 晋北地区民间道教科仪音乐研究, 北京, 中央音乐学院, 2011, 230 p.
- CHEN, Yurou, *La musicothérapie et la théorie des cinq éléments de la médecine traditionnelle chinoise*, thèse de doctorat, Guangzhou, Université de médecine chinoise de Guangzhou, 2009, 33 p.
陈羽柔, 音乐治疗与中医五行理论, 广州, 广州中医药大学, 2009, 33 p.
- CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 2015, 662 p.
- CHENG, Anne, « Un Yin, un Yang, telle est la Voie : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 11, Paris, 1989, p. 35-43.
- CHENG, François, *L'Écriture poétique chinoise. Suivi d'une anthologie*, Paris, Seuil, 1996, 288 p.
- CHENG, François, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, 192 p.
- CHENG, Gongliang, « Matériel musical et les caractéristiques structurelles de *La lune au-dessus d'une fontaine* », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 1, Shanghai, 1981, p. 36-40.
成公亮, 二泉映月的音乐素材和结构特点, 上海音乐学院学报, 第1期, 上海, 1981, p. 36-40.
- CHENG, Ruxin, « Exploration d'origine de la tonalité de *La lune au-dessus d'une fontaine* », *Recherche musicale*, n° 4, Pékin, p. 81-87.
程茹辛, 二泉映月音调渊源探索, 音乐研究, 第4期, 北京, p. 81-87.

- CHEUNG, Kalun, *Les inspirations taoïstes dans la musique contemporaine chinoise*, Paris, Éditions Sydney Laurent, 2012, 155 p.
- CHOUVEL, Jean-Marc, *Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris, L'Harmattan, 2006, 314 p.
- CHOUVEL, Jean-Marc, « Cinétique dans l'espace harmonique multi-dimensionnel », http://ifd.sorbonne-universite.fr/_resources/1-doctorat/CampagneInitiatives-institut-2020/Colleg-Mu/CHOUVEL_MALT_2020.pdf?download=true. Consulté le 20 mars 2021.
- CHOUVEL, Jean-Marc, « L'harmonie et la forme. Quelques remarques analytiques sur les Préludes opus 74 d'Alexandre Scriabine », *Analyse Musicale*, n° 72, Paris, 2013, p. 123-131.
- COENEN, Alcedo, « Stockhausen's Paradigm: A Survey of His Theories », *Perspectives of New Music*, vol. 32, n° 2, Seattle, 1994, p. 205-225.
- COEURDEBEY, Annie, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 126 p.
- COHEN-LEVINAS, Danielle, *Des notations musicales : frontières et singularités*, Paris, L'Harmattan, 1996, 326 p.
- COHEN-LEVINAS, Danielle, « Combinatoire sérielle, maïeutique spectrale : Une généalogie du matériau », *Musurgia*, vol. 3, n° 3, Paris, Eska, 1996, p. 81-89.
- CONFUCIUS, « Shuo gua zhuan », in LIU, Dajun, 刘大钧, LIN, Zhongjun, 林忠军, *Interprétation du Yi Zhuan*, Chengdu, Maison d'Éditions Bashu, 2006, 203 p.
- COOKE, Deryck, *The language of music*, Oxford, Oxford University Press, 1959, 289 p.
- CORBIER, Christophe, « La musique grecque antique selon Karl Otfried Müller : Questions d'esthétique et d'histoire culturelle », *Revue de Musicologie*, n° 1, Paris, 2014, p. 37-66.
- CORLAIX, Omer, ORCEL, Michel, *La mémoire en acte : Quarante ans de création musicale*, Paris, Éditions MF, 2017, 288 p.
- COUPRIE, Pierre, « Improvisation électroacoustique : analyse musicale, étude génétique et perspectives numériques », *Revue de Musicologie*, Tome 98, n° 1, Paris, 2012, p. 149-170.
- COUPRIE, Pierre, *La musique électroacoustique : analyse morphologique et représentation analytique*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 2003, 527 p.
- COURT, Raymond, *Le voir et la voix : essai sur les voies esthétiques*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, 212 p.
- COUVREUR, Séraphin, *Cheu King*, Hong Kong, Éditions Kuangchi, 4^e édition, 1966, 556 p.
- COYAUD, Maurice, *anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Les Belle Lettres, 2009, 352 p.
- CRISPINI, Patrick, « Sons et couleurs. Des noces inachevées », *Terrain*, n° 53, Paris, 2009, p. 48-65.

- CUI, Shaoyuan, « Multiculturalisme, postmodernisme, néo confucianisme chinois », *Chinese culture research*, n° 3, Pékin, 2000, p. 29-33.
崔少元, 后现代主义, 多元文化, 中国新儒学热, 第 3 期, 中国文化研究, 北京, 2000, p. 29-33.
- CUI, Xian, « Le sens pratique de la théorie du tempérament », *Musicologie en Chine*, n° 4, Pékin, 2015, p 51-65.
崔宪, 律学理论的实践意义, 中国音乐学, 第 4 期, 北京, 2015, p 51-65.
- CUI, Xian, « Sur la nature structurelle et l'appartenance culturelle du tempérament », *Musicologie en Chine*, n° 1, Pékin, 2002, p 29-39.
崔宪, 论律制的结构本质与文化属性, 中国音乐学, 第 1 期, 北京, 2002, p 29-39.
- DADLEZ, Eva, « Poetry is what gets lost in translation », *Sztuka i Filozofia / Art and Philosophy*, Tom 42, 2013, p. 86-92.
- DAI, Weina, WANG, Jiayi, « Exploration de la performance de la musique pipa dans la région de Jiangnan, », *Art Research*, n° 3, Ha'erbin, 2016, p. 204-205.
戴维娜, 王佳怡, 江南丝竹琵琶昆腔器乐化之润腔演奏初探, 艺术研究, 第 3 期, 哈尔滨, 2016, p. 204-205.
- DALLAPICCOLA, Luigi, *Paroles et musique*, Paris, Minerve, 1992, 239 p.
- DALMASSO, Gilbert, *Jeux de langage de l'improvisé en musique*, Mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris VIII, 1975, 74 p.
- DARBELLAY, Etienne, *Le temps et la forme : pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Librairie Droz, 1998, 359 p.
- DARBON, Nicolas, *Brian Ferneyhough et la nouvelle complexité*, Notre Dame de Bliquetuit, Éditions Millénaire III, 2008, 383 p.
- DARBON, Nicolas, *Les Musiques du Chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006, 250 p.
- DARBON, Nicolas, *Wolfgang Rihm et la nouvelle simplicité*, Notre Dame de Bliquetuit, Éditions Millénaire III, 2007, 333 p.
- DEDNAM, Sabine, « Rimbaud : Poésie et musique dans les "Lettres du voyant" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, Paris, 1989, p. 220-229.
- DEGUY, Michel, « Insignifiante de la poésie ? », *Dalhousie French Studies*, vol. 7, Halifax, 1984, p. 123-125.
- DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Bry-sur-Marne, INA, 2013, 248 p.
- DELALANDE, François, « La musique électroacoustique, coupure et continuité », *Musurgia*, n° 3, Paris, Eska, 1996, p. 36-55.
- DELANNOI, Gil, « Traduire la pensée chinoise », *Esprit*, n° 253, Paris, Éditions Esprit, 1999, p. 20-64.

- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 416 p.
- DELIEGE, Irène, *Musique contemporaine : perspectives théoriques et philosophiques*, Sprimont, Mardaga, 2001, 304 p.
- DELIEGE, Irène, VITOUCH, Oliver, LADINIG, Olivia, *Musique et évolution*, Wavre, Mardaga, 2010, 414 p.
- DELL'ORTO, Francesca, *Recherches de phénoménologie génétique entre le temps et la vie*, Paris, Université de Paris IV, 2013.
- DENG, Weilong, *Étude sur l'espace de la poésie chinoise antique*, thèse de doctorat, Shanghai, Université Normale de Chine orientale, 2009, 262 p.
邓伟龙, 中国古代诗学的空间问题研究, 华东师范大学, 2009, 262 p.
- DENG, Wenjing, SHI, Feng, « Analyse des caractéristiques de hauteur des interjections en mandarin », *Journal de linguistique Nankai*, n° 1, Tianjin, 2017, p. 25-31.
邓文靖, 石锋, 普通话感叹词音高特征分析, 第 1 期, 南开语言学刊, 天津, 2017, p. 25-31.
- DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 117 p.
- DETOURNAY, Stéphane, *Rolande Falcinelli : une esthétique de la synthèse : les enjeux d'une pensée humaniste à l'ère post-moderne*, thèse de doctorat, Lille, Université de Lille III, 2001, 1086 p.
- DONG, Weisong, « La structure des *Huit claquettes* en logique du développement musical », *Musique de la Chine*, n° 2, Pékin, 1982, p. 23-24.
董维松, 从音乐发展逻辑看八板的结构, 中国音乐, 第 2 期, 北京, 1982, p. 23-24.
- DONG, Yahua, « Sur la réévaluation de la valeur et l'héritage de la culture confucéenne », *Journal de l'Université Normale de Tianjin*, n° 2, Tianjin, 2016, p. 27-32.
董雅华, 论儒家文化的价值重估与传承, 第 2 期, 天津师范大学学报, 天津, 2016, p. 27-32.
- DONIN, Nicolas, « La musique, objet génétique non identifié ? », *Littérature*, n° 178, Paris, 2015, p. 105-116.
- DOUSSON, Lambert, « Formalisme et ritualité chez Boulez et Stockhausen », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 4, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 85-95.
- DU, Mo, *Une analyse des techniques de composition de Période de Gérard Grisey*, Pékin, Presses du Conservatoire Central de Musique, 2020, 71 p.
杜漠, 杰拉德格里塞周期作曲技术分析, 北京, 中央音乐学院, 2020, 71 p.
- DU, Qingqing, ZHANG, Tingting, « Une étude comparative interculturelle de la thérapie chamanique traditionnelle et de la musicothérapie moderne », *Musique Populaire*, n° 5, Pékin, 2021, p. 72-76.
杜青青, 张婷婷, 传统萨满治疗与现代音乐治疗之跨文化比较研究, 人民音乐, 第 5 期, 北京, 2021, p. 72-76.

- DU, Weiming, « Qu'est-ce que le Tao du confucianisme », in *Nouveau traditionalisme : Valeur est-asiatique et multi-modernisation*, Pékin, Presses de China Social Sciences, 2001, p. 119-135.
杜维明, 何为儒家之道, 北京, 中国社会科学出版社, 2001, p. 119-135.
- DU, Weiming, « The Continuity of being : Chinese Visions of Nature », *Nature in Asian traditions of thought: essays in environmental philosophy*, New York, State University of New York Press, 1989, p. 67-78.
- DU, Yaxiong, « Famille linguistique sino-tibétaine et la musique », *Musicologie de la Chine*, n° 2, Pékin, 2020, p. 5-9.
杜亚雄, 汉藏语系及其音乐, 中国音乐学, 第 2 期, 北京, 2020, p. 5-9.
- DU, Yaxiong, « Les caractéristiques de la valeur temporelle de la musique traditionnelle chinoise », *Journal de l'Académie d'Art de Zhejiang*, n° 3, Hangzhou, 2003, p. 48-55.
杜亚雄, 中国传统音乐在时值方面的特征, 第 3 期, 浙江艺术职业学院学报, 杭州, 2003, p. 48-55.
- DU, Yaxiong, QIN, Dexiang, « Doctrine du ton avec la cavité », *Recherche musicale*, n° 3, Pékin, 2004, p. 29-36.
杜亚雄, 秦德祥, 腔音说, 音乐研究, 第 3 期, 北京, 2004, p. 29-36.
- DUBE, Francis, « les *Préludes pour piano* de claude debussy : une œuvre musicale qui favorise le développement musical et pianistique de tout étudiant de niveau universitaire », *Recherche en éducation musicale*, n° 21, Québec, 2003, p. 19-39.
- DUFOURT, Hugues, *La musique spectrale : une révolution épistémologique*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2014, 485 p.
- DUFOURT, Hugues, « Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale », *Cités*, n° 51, Paris, 2012, p. 149-176.
- DUFOURT, Hugues, « Les principes de la musique sérielle », *Archives de Philosophie*, vol. 64, n° 2, Paris, 2001, p. 361-374.
- DUFOURT, Hugues, *Musique, Pouvoir, Ecriture*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. Musique/Passé/Présent, 1991, 362 p.
- DUFOURT, Hugues, « Questions en pointillés à Hugues Dufourt », programme de *Rainy Days 2005*, Luxembourg, Philharmonie Luxembourg, 2005, p. 30-33.
- DUHAUTPAS, Frédéric, « Expressivité, modernité et musicologie critique. La modernité au-delà des discours formalistes », *Filigrane. Musique, Esthétique, Sciences, Société*, n°11, Delatour, 2010, p. 37-65.
- DURAND, Alain-Philippe, « De l'interprétation des musiques électroniques dans la littérature française contemporaine », *L'Esprit Créateur*, vol. 47, n° 2, Baltimore, 2007, p. 138-149.
- DURAND-DASTES, Vincent, LANSSELLE, Rainier, « Le récit de rêve en Asie orientale : langues et genres », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 42, Marseille, 2018, p. 5-14.
- DUSAPIN, Pascal, LIERDEMAN, Philippe, « Il n'y pas de musique pure », *Revue des Deux Mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 143-149.

- EDWARDS, Michael, « Poésie et peinture », *Esprit*, n° 2, Paris, Éditions Esprit, 2010, p. 69-77.
- EHRHARDT, Damien, « Théories riemannienne, néo-riemannienne et post-riemannienne. Perspectives pour l'harmonie et l'interprétation musicales », in *Vers une musicologie de l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.133-179.
- ELDENIUS, Magnus, *Formalised composition, on the spectral and fractal trails*, Göteborg, Presses de School of Music and Musicology, 1998, 244 p.
- ESPINOZA, Miguel, « À la recherche d'un naturalisme intégral repensé », *Revista de Filosofía*, novembre 2010, <https://www.revistadefilosofia.org/35-08.pdf>. Consulté le 19 juin 2020.
- EUCLIDE, *Les Éléments*, Xi'an, Presses scientifiques et technologiques de Shanxi, 2003, 673 p. Traduction de LAN Jizheng, 燕晓东, ZHU Enkuan, 朱恩宽.
- EVARTS, John, « La nouvelle simplicité dans la musique contemporaine, séminaire de l'Aspen Institute, Berlin, 13-16 juin 1977 », *The World of Music*, vol. 19, n° 3/4, Göttingen, 1977, p. 209-214.
- FAN, Xiaofeng, « Le fond social et psychologique de l'esthétique de la culture musicale contemporaine », *Musicologie en Chine*, n° 1, Pékin, 2001, p. 111-119.
范晓峰, 当代音乐文化审美的社会心理背景, 第 1 期, 中国音乐学, 北京, 2001, p. 111-119.
- FAN, Xing, « Théorie littéraire contemporaine et esprit humaniste : un aperçu de la tendance humaniste de la pensée en théorie littéraire depuis les années 1980 », *Revue d'écrivain contemporain*, n° 1, Shenyang, 1995, p. 104-111.
樊星, 当代文论与人文精神 : 80 年代以来文论中的人文主义思潮论纲, 第 1 期, 当代作家评论, 沈阳, 1995, p. 104-111.
- FAN, Zuyin, « Pensée linéaire et terminologie musicale : Deux questions dans l'étude de la musique traditionnelle chinoise », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 2017, p. 184-187.
樊祖荫, 关于线性思维与音乐术语 : 中国传统音乐研究中的两个问题, 武汉音乐学院学报, 第 1 期, 武汉, 2017, p. 184-187.
- FANG, Hongming, « Sur la pensée individuelle de la composition musicale d'opéra chinois traditionnel : une chanson de plusieurs utilisations », *Journal du Conservatoire de Musique de Shenyang*, n° 2, Shenyang, 1989, p. 20-26.
房鸿明, 论戏曲音乐创作的个性思维 : 兼谈一曲多用”的问题, 沈阳音乐学院学报, 第 2 期, 沈阳, 1989, p. 20-26.
- FANG, Xiaodi, « Étude sur l'esthétique musicale de l'humanisme de Kant », *Journal universitaire de Xi'an Jiaotong*, n° 1, Xi'an, 2017, p. 119-123.
方小笛, 康德人本主义音乐美学研究, 第 1 期, 西安交通大学学报, 西安, 2017, p. 119-123.
- FARABET, René, *Le son nomade : impressions, variations, digressions*, Nîmes, Lucie Éditions, 2016, 109 p.
- FARRELL, Frank B, *Subjectivity, realism, and postmodernism : the recovery of the world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 290 p.

- FENG, Huazhan, *Comparaison de la poésie chinoise et occidentale*, Pékin, Maison d'Éditions de la librairie Sanlian, 1987, 235 p.
丰华瞻, 中西诗歌比较, 北京, 三联书店, 1987, 235 p.
- FENG, Wenci, « Sur le problème du tempérament musical actuel de la Chine », *Recherche musicale*, n° 3, Pékin, 1985, p 62-68.
冯文慈, 略论我国当前律制问题, 第 3 期, 音乐研究, 1985, p 62-68.
- FERON, François-Xavier, « Gérard Grisey : première section de *Partiels* (1975) », *Genesis*, n° 31, Paris, Presses Universitaires de Paris, 2010, p. 77-97.
- FERON, François-Xavier, « Sur les traces de la musique spectrale : Analyse génétique des modèles compositionnels dans "Périodes" (1974) de Gérard Grisey », *Revue de Musicologie*, n° 2, Paris, 2010, p. 411-443.
- FINEBERG, Joshua, « Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music », *Contemporary Music Review*, vol. 19, Part 2, 2000, p. 81-113.
- FINNEGAN, Ruth H, *Where is language ? : an anthropologist's questions on language, literature and performance*, London, Bloomsbury publishing, 2015, 165 p.
- FORNEL, Anne, *John Cage*, Paris, Fayard, 2019, 695 p.
- FRISCH, Walter, *German Modernism : Music and the Arts*, Los Angeles, Presses de l'Université de California, 2005, 332 p.
- FRYBERGER, Annelies, *De l'évaluation en musique contemporaine en France et aux Etats-Unis : jurys de pairs, commandes d'œuvres et médias sociaux*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2016, 301 p.
- FU, Xiaodong, *Recherche sur l'évolution historique et la vérification de l'harmonie et de la consonance*, Pékin, Presses du Conservatoire Central de Musique, 2011, p. 87.
付晓东, 和谐与协和的历史演进与验证研究 : 和声学的探索, 北京, 中央音乐学院, 2011, p. 87.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, Shanghai, Maison d'Éditions de Traductions de Shanghai, 2004, 281 p.
- GAN, Bihua, « Harmonie naturelle : la base physique de la musique orientale et occidentale », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 2000, p. 15-24.
甘璧华, 自然泛音 : 东西方音乐共同的物理基础, 第 1 期, 武汉音乐学院学报, 武汉, 2000, p. 15-24.
- GAO, Chang, « Le mode de base et l'extension de la transformation en triade dans la théorie néo-riemannienne », *Journal du Conservatoire de Musique du Sichuan*, n° 4, Chengdu, 2015, p. 53-65.
高畅, 新里曼理论三和弦转换的基本模式及其扩展, 四川音乐学院学报, 第 4 期, 成都, 2015, p. 53-65.
- GAO, Xuanyang, *L'esthétique de l'existence de Foucault*, Pékin, Presses de l'Université Renmin de Chine, 2015, 570 p.
高宣扬, 福柯的生存美学, 北京, 中国人民大学出版社, 2015, 570 p.

GARY, Julie, *Esthétique de la musique en Chine médiévale : idéologies, débats et pratiques chez Ruan Ji et Ji Kang*, thèse de doctorat, Lyon, École Normale Supérieure de Lyon, 2015, 621 p.

GAUDIN, Viviane, *Emotion, improvisation musicale, communication : apport de l'improvisation musicale en thérapie psychomotrice auprès d'adultes présentant une déficience mentale*, mémoire de master, Paris, Université de Paris VI, 2006, 92 p.

GAULHIAC, Manuel, *La consonance harmonique : vers une compréhension acoustique du phénomène harmonique*, Paris, ATIAM, 2017, 71 p.

GAUTHIER, Laure, « Les métamorphoses du serpent blanc », <https://www.laure-gauthier.com/meta-morphoses-serpent-blanc-2020/>. Consulté le 30 juin 2021.

GE, Rongdong, « Intersubjectivité dans le *Zhuangzi* », *Journal of Literature History and Philosophy*, n° 2, Jinan, 1997, p. 87-91.

葛荣东, 庄子论“辩”中的主体间性问题, *文史哲*, 第 2 期, 济南, 1997, p. 87-91.

GERANDO, Stéphane, *Trajectoire oblique : Pour une expérience de l'écriture musicale et de la recherche*, Lyon, Icar, 2006, 116 p.

GERMAIN, Gabriel, « Mythes, épiques et poésie », *Revue des Études Grecques*, vol. 86, n° 411/413, Paris, 1973, p. 425-435.

GIBSON, Daniel, GLASS, John, LARTIGUE, Carole, NOSKOV, Vladimir, CHUANG, Ray-Yuan, ALGIRE, Mikkel, BENDERS, Gwynedd, MONTAGUE, Michael, MA, Li, MOODIE, Monzia, MERRYMAN, Chuck, VASHEE, Sanjay, KRISHNAKUMAR, Radha, ASSAD-GARCIA, Nacyra, ANDREWS-PFANNKUCH, Cynthia, Evgeniya A Denisova, YOUNG, Lei, QI, Zhi-Qing, SEGALL-SHAPIRO, Thomas, CALVEY, Christopher, PARMAR, Prashanth, HUTCHISON, Clyde, SMITH, Hamilton, VENTER, J Craig, « Creation of a Bacterial Cell Controlled by a Chemically Synthesized Genome », *Science*, vol. 329, American Association for the Advancement of Science, Washington, 2010, p. 52-56.

GIESELER, Walter, *Harmonik in der Musik des 20 Jahrhunderts*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 1996, 235 p.

GIESELER, Walter, *Jahrhundert Instrumentation in der Musik des 20 Jahrhunderts*, Celle, Moeck, 1985, 332 p.

GIESELER, Walter, *Komposition in 20 Jahrhunderten*, Celle, Moeck, 1975, 228 p.

GIGNOUX, Anne-Claire, « La musique dans la littérature : Emma Bovary, spectatrice d'opéra », *Musurgia*, vol. 17, n° 1, Paris, Eska, 2010, p. 63-74.

GINER, Bruno, « Musique contemporaine française : quelques tendances », *Fontes Artis Musicae*, vol. 47, n° 2/3, 2000, p. 191-204.

GIRAUD, Daniel, *Tao du yi king : ou soixante-quatre images symboliques d'un poète taoïste libertaire*, Louvain, Epistoles, 2003, 78 p.

GLAYMAN, Claude, « Repères sur la musique contemporaine », *Esprit*, n° 193, Paris, Éditions Esprit, 1993, p. 123-139.

- GLOAG, Kenneth, *Postmodernism in music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 204 p.
- GOLSTON, Michael, *Poetic machinations : allegory, surrealism, and postmodern poetic form*, New York, Columbia University press, 2015, 247 p.
- GONG, Shuting, *Les éléments de l'opéra traditionnel dans la musique chinoise moderne*, Pékin, Presses de l'Université Centrale des Nationalités, 2008, 50 p.
龚舒婷, 中国现代音乐语境中的戏曲元素, 中央民族大学, 2008, 50 p.
- GOORMAGHTIGH, Georges, « La vertu de l'instrument : A propos de quelques inscriptions gravées sur des qin anciens », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 7, Genève, Georg Editeur, 1994, p. 95-103.
- GOUTTENOIRE, Philippe, *Comprendre et interpréter la phrase musicale : une analyse des constructions mélodiques au service de l'interprète*, Lyon, Symétrie, 2019, 362 p.
- GRABOCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009, 380 p.
- CRAMER, Alfred, « Schoenberg's Klangfarbenmelodie : A Principle of Early Atonal Harmony », *Music Theory Spectrum*, vol. 24, n° 1, Oxford, 2002, p. 4.
- GRASSET, Bernard, « Philosophie, Poésie, Mystère », *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, n° 1, Paris, 2012, p. 77-87.
- GRISEY, Gérard, *Ecrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, MF Éditions, 2008, 376 p.
- GROBLA, Judith, *Alain Savouret et l'improvisation dans la deuxième moitié du XX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV, 2005, 128 p.
- GRONDIN, Simon, « Bases physiques et biologiques de l'audition », dans *Psychologie de la perception* 2^e édition, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, p. 23-46.
- GROSOS, Philippe, « La musique et les limites du système », *Archives de Philosophie*, vol. 56, n° 1, Paris, 1993, p. 101-121.
- GROSOS, Philippe, *L'existence musicale : essai d'anthropologie phénoménologique*, Lausanne, Éditeur de L'Age d'homme, 2008, 135 p.
- GUAN, Shuang, YU, Jianxing, « Gouvernance sociale dirigée par l'État : le modèle de développement de la gouvernance sociale chinoise contemporaine », *Journal de l'Institut d'administration de Shanghai*, n° 2, Shanghai, 2012, p. 4-11.
关爽, 郁建兴, 国家主导的社会治理 : 当代中国社会治理的发展模式, 上海行政学院学报, 第 2 期, 上海, 2012, p. 4-11.
- GUICHET, Jean-Luc, « L'homme et la nature chez Rousseau », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, tome 86, Paris, 2002, p. 69-84.
- GU, Zhengkun, « Sur la façon dont les différences entre les langues chinoises et occidentales correspondent aux différences entre les cultures chinoises et occidentales et aux différences

- entre les théories et techniques de traduction chinoises et occidentales », *New Perspectives in Translation Studies*, n° 7, Chengdu, 2015, p. 2-38.
辜正坤, 论中西语文差异如何对应中西文化与中西翻译理论与技巧的差异, 译苑新谭, 第7期, 成都, 2015, p. 2-38.
- GUAN, Jianhua, « La déconstruction du centralisme musical européen en Chine », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 3, Pékin, 1999, p. 30-41.
管建华, 世纪之交 : 欧洲音乐中心论在中国解构之始, 第3期, 中央音乐学院学报, 北京, 1999, p. 30-41.
- GUAN, Jianhua, « Parler de la culture post-moderne et de la musique chinoise », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 3, Pékin, 1994, p. 94-96.
管建华, 浅谈后现代文化与中国音乐, 第3期, 中央音乐学院学报, 北京, 1994, p. 94-96.
- GUAN, Yining, *Étude sur le mode de composition de la musique de Shanbei*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 2011, 285 p.
关意宁, 在表演中创造 : 陕北说书音乐构成模式研究, 上海音乐学院, 2011, 285 p.
- GUO, Qiyong, « Humanisme confucéen et naturalisme taoïste », *Chuanshan Journal*, n° 5, Changsha, 2017, p. 76-81.
郭齐勇, 儒家人文主义与道家自然主义, 船山学刊, 第5期, 长沙, 2017, p. 76-81.
- GUO, Shuhui, « Les techniques créatives et l'esprit musical créés dans un seul son, dans l'œuvre *Ji zhi xiang* de Qin Wenchen », *Musique populaire*, n° 1, Pékin, 2006, p. 32-39.
郭树荟, 单音所营造的创造手法与音乐精神 : 关于秦文琛的« 际之响 », 第1期, 人民音乐, 北京, 2005, p. 32-33.
- GUO, Xiaoli, *Recherche sur l'éducation à l'improvisation dans la musique traditionnelle chinoise*, thèse de doctorat, Fuzhou, Université Normale de Fujian, 2009, 240 p.
郭小利, 中国传统音乐即兴创作教育研究, 福建师范大学, 2009, 240 p.
- GUO, Yuan, « Nouvelle création sonore de la musique contemporaine », *Journal du Conservatoire du Sichuan*, n° 4, Chengdu, 2012, p. 75-82.
郭元, 当代音乐的新音色与音响创造, 第4期, 音乐探索, 成都, 2012, p. 75-82.
- GUO, Zhikun, « L'art du langage de Xun Zi », *Journal de la South-Central University for Nationalities*, n° 4, Wuhan, 1986, p. 96-100.
郭志坤, 荀子的语言艺术, 中南民族大学学报, 第4期, 武汉, 1986, p. 96-100.
- HAN, Deming, « Vision écologique du monde : une interprétation comparative du confucianisme et du postmodernisme », *Recherche sur la culture chinoise*, n° 4, Pékin, 2006, p. 22-36.
韩德民, 生态世界观 : 儒家和后现代主义的比较诠释, 第4期, 中国文化研究, 北京, 2006, p. 22-36.
- HAN, Keqing, « Modernité, postmodernisme et modernisation de la Chine », *Recherche en sciences sociales*, n° 4, Chengdu, 1999, p. 99-103.
韩克庆, 现代性, 后现代主义与中国的现代化, 第4期, 社会科学研究, 成都, 1999, p. 99-103.

HAN, Zhong'en, 韩钟恩, « Convention sur l'illusion idéologique et l'humanité : les problèmes actuels et diachroniques de la culture musicale contemporaine », *Esthétique étrangère*, Nanjing, Presses Éducatives de Phoenix, 1997, p. 247.

韩钟恩, 意识形态假象与人文约定 : 关于当代音乐文化的历时性与当下性问题, 外国美学, 南京, 凤凰教育出版社, 1997, p. 247.

HAN, Zhong'en, « Dialogue sur les récits et les rhétoriques dans la culture musicale chinoise contemporaine », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 1, Shanghai, 2010, p. 72-81.

韩钟恩, 人事·事情·情感·感孕 : 对话当代中国音乐文化当事人的叙事与修辞, 第 1 期, 音乐艺术, 上海, 2010, p. 72-81.

HAN, Zhong'en, « Quel genre de musique contemporaine devrait-on faire ? », *Musique contemporaine*, n° 13, Changchun, 2017, p. 8-9.

韩钟恩, 当代音乐应该发出什么样的声音, 第 13 期, 当代音乐, 长春, 2017, p. 8-9.

HAN, Zhong'en, « Le mode profond de la musique contemporaine : la culture humaine naturelle », *Journal du Conservatoire du Sichuan*, n° 4, Chengdu, 1992, p. 49-61.

韩钟恩, 当代音乐的深度模式 : 自然的人文化, 四川音乐学院学报, 第 4 期, 成都, 1992, p. 49-61.

HAN, Zhong'en, « Normes historiques de mise en scène : à travers la logique du développement de la musique chinoise au XX^e siècle », *Journal du Conservatoire du Sichuan*, n° 1, Chengdu, 2002, p. 17-30.

韩钟恩, 何以驱动, 并之所以断代 : 通过 20 世纪中国音乐发展逻辑, 四川音乐学院学报, 第 1 期, 成都, 2002, p. 17-30.

HANNA, Pierre, *Modélisation statistique de sons bruités : Étude de la densité spectrale, analyse, transformation musicale et synthèse*, Bordeaux, Presses de l'Université Bordeaux I : 2003, 266 p.

HAO, Shuai, *Étude sur la recherche musicale de Feng Wenci*, Pékin, Presses du Conservatoire de la Chine, 2014, 48 p.

郝帅, 冯文慈古代乐律学研究成果之研究, 北京, 中国音乐学院, 2014, 48 p.

HEAU, Charlotte, HAUSER, Christian, *Le rythme et l'éveil musical : relation entre le rythme et le texte dans les chansons enfantines*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV, 2007, 202 p.

HEINRICH, Marie-Noëlle, *Création musicale et technologies nouvelles : mutation des instruments et des relations*, Paris, L'Harmattan, 2003, 300 p.

HELMHOLTZ, Hermann, traduction de ELLIS, Alexander John, *On the sensations of tone : as a physiological basis for the theory of music*, Charleston, Nabu Press, 2010, 606 p.

HEROLD, Nathalie, *Timbre et forme : la dimension timbrique de la forme dans la musique pour piano de la première moitié du dix-neuvième siècle*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2011, 464 p.

HIGGINS, Kathleen Marie, *The music between us : is music a universal language ?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, 277 p.

- HOCH, Lisianne, TILLMANN, Barbara, POULIN-CHARRONNAT, Bénédicte, « Musique, syntaxe et sémantique : des ressources d'intégration structurale et temporelle partagées ? », *Revue de Neuropsychologie*, vol. 18, n° 1-2, Paris, 2008, p. 33-59.
- HOLSTEIN, Jean-Paul, *L'espace musical dans la France contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 127 p.
- HOLZMAN, Donald, « Poésie et philosophie chez T'ao Yuan-ming », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 3, Paris, 1961, p. 286-305.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, traduction de KAUFHOLZ, Eliane, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, 281 p.
- HSU, Jui-Kun, *La musique taoïste à Taïwan : la troisième secte révélée par la musique liturgique*, Paris, Université de Paris VIII, 1998, 455 p.
- HU, Henglun, *Étude sur la formation et le développement de la théorie de la technologie de composition chinoise moderne*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2020, 239 p.
胡蘅鸾, 中国近代作曲技术理论形成与发展研究, 上海, 上海音乐学院, 2020, 239 p.
- HU, Jihua, « Souffrance et fission : esthétique musicale moderne et postmoderne », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 4, Wuhan, 1994, p. 28-35.
胡继华, 苦难与裂变 : 现代及后现代音乐美学, 第 4 期, 武汉音乐学院学报, 武汉, 1994, p. 28-35.
- HU, Jun, « Sur la musique taoïste et la culture moderne », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 2, Shanghai, 2007, p. 96-101.
胡军, 论道教音乐与现代文化, 上海音乐学院学报, 第 2 期, 上海, 2007, p. 96-101.
- HU, Shuhan, « Déchiffrer le spectre : concepts sonores dans la composition du spectre », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2010, p. 125-130.
胡书翰, 解密频谱 : 频谱作曲中的音响观念, 上海音乐学院学报, 第 3 期, 上海, 2010, p. 125-130.
- HUA, Tianreng, « Des similitudes et des différences entre le tempérament de sanfen sunyi et la gamme pythagoricienne », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 4, Shanghai, 2015, p. 23-28.
华天初, 对三分损益律和五度相生律异同的分析, 第 4 期, 上海音乐学院学报, 上海, 2015, p. 23-28.
- HUANG, Datong, *Étude sur le tempérament dans Mengxi Bi Tan de Shen Kuo*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2006, 230 p.
黄大同, 沈括梦溪笔谈律论之研, 上海, 上海音乐学院, 2006, 230 p.
- HUANG, Jun, « Caractéristiques culturelles post-modernes de la musique occidentale dans la seconde moitié du XX^e siècle », *Musique populaire*, n° 1, Pékin, 2002, p. 46-48.
黄君, 二十世纪下半叶西方音乐的后现代文化特质, 第 1 期, 人民音乐, 北京, 2002, p. 46-48.
- HUANG, Xiangpeng, « Recherche terminologique de la musique : également sur le système musical des carillons de Zenghouyi », *Musique de la Chine*, n° 2, Pékin, 1995, p. 13-14.

黄翔鹏, “之调称谓”、“为调称谓”与术语研究: 兼谈曾侯乙编钟的乐制, 中国音乐, 第 2 期, 北京, 1995, p. 13-14.

HUBAC, Sylvie, *Les Musiques actuelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'Etat : écouter, interpréter, inventer*, Paris, Dmst, 2001, 273 p.

IHDE, Don, *Listening and Voice : Phenomenology of Sound*, New York, State University of New York Press, 2007, 277 p.

IMBERTY, Michel, *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, 1987, 274 p.

ISOUX, Ana, *L'improvisation musicale en situation éducative*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV, 2004, 123 p.

ISSANCHOU, Clara, *Vibrations non linéaires de cordes avec contact unilatéral. Application aux instruments de musique*, Paris, Presses de l'Université Pierre et Marie Curie, 2017, 154 p.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant : Avec 46 exemples musicaux*, Paris, Plon, 2019, 313 p.

JANVIER, Marie-Hélène, *Une confrontation du discours missionnaire et philosophique : L'interprétation de l'image de la Chine par Montesquieu et Voltaire, 1721-1776*, Québec, Université LAVAL, 2014, 152 p.

JEDRZEJEWSKI, Florent, *Le son dans le son : les percussions dans la musique spectrale*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2014, 384 p.

JEONG, Jee Young, *Les musiques asiatiques et la musique française de 1889 à 1930 : l'influence extrême - orientale sur le langage musical*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV, 1994, 125 p.

JEROME, Baillet, *Gérard Grisey-Fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 2000, 256 p.

Ji, Wenting, YU, Xue, « Compréhension de la théorie yin-yang de la médecine traditionnelle chinoise basée sur la théorie du chaos », *Journal de médecine traditionnelle chinoise du Liaoning*, n° 10, Shenyang, 2020, p. 77-79.

纪雯婷, 于雪, 基于混沌理论对中医阴阳学说的理解, 辽宁中医杂志, 第 10 期, 沈阳, 2020, p. 77-79.

JIA, Guoping, « Analyse musicale de l'œuvre *Shehuo* de Guo Wenjing », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 2, Shanghai, 2017, p. 60-75.

贾国平, 郭文景« 社火 »音乐分析, 第 2 期, 音乐艺术, 上海, 2017, p. 60-75.

JIANG, Jiang, « Mauvaise interprétation et innovation de la sinisation des termes musicaux occidentaux », *Journal de l'Université des Arts de Nanjing*, n° 2, Nanjing, 2013, p. 3-9.

江江, 西方音乐术语的中国化误释与创新, 南京艺术学院学报, 第 2 期, 南京, 2013, p. 3-9.

JIANG, Lei, « Structure instantanée et Momente de Stockhausen », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 2, Shanghai, 2013, p. 102- 114.

姜蕾, 瞬间结构与斯托克豪森的<瞬间>, 上海音乐学院学报, 第 2 期, 上海, 2013, p. 102-114.

- JIANG, Qing, « La pénétration de la musique traditionnelle chinoise dans la création de musique instrumentale », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 1, Pékin, 1991, p. 11-20.
蒋菁, 中国传统音乐对专业器乐创作的渗透, 中央音乐学院学报, 第 1 期, 北京, 1991, p. 11-20.
- JIANG, Xiaofeng, « Transition et modulation dans la musique folklorique chinoise », *Music Research*, n° 1, Pékin, 1984, p. 93-102.
蒋小风, 我国民间音乐中的旋宫转调, 音乐研究, 第 1 期, 北京, 1984, p. 93-102.
- JIANG, Yong, *Distinctions phonétiques*, Hefei, Bureau d'Éditions d'Anhui cong shu, 1936, 108 p.
江永, 音学辨微, 安徽, 安徽丛书编印处, 1936, 108 p.
- JIN, Qiao, « Un mouvement de grande envergure de la musique chinoise contemporaine », *Musique de la Chine*, n° 6, Pékin, 2018, p. 113-127.
金桥, 一场影响深远的中国现代音乐“启蒙运动”, 中国音乐, 第 6 期, 北京, 2018, p. 113-127.
- JOLIBERT, Bernard, « Les pensées éducatives confucéenne et taoïste », *Expressions*, Institut Universitaire de Formation des Maîtres (IUFM) Réunion, 1997, p. 5-19.
- JONE, David, CULLINEY, John, « Composition auto-fractale et naturelle : taoïsme et théorie du chaos », *Reviews and Research on Chinese Literature*, n° 4, Shanghai, 2008, p. 16-21.
JONE, David, CULLINEY, John, 分形自我与自然构成: 道家和混沌理论, 现代中文学刊, 第 4 期, 上海, 2008, p. 16-21.
- JOURNEAU, Véronique, *La cithare chinoise qin : texte, image, musique*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV, 2003, 888 p.
- JOURNEAU, Véronique, *Le livre de musique de l'antiquité chinoise*, Paris, Éditions You Feng, 2008, 209 p.
- JOURNEAU, Véronique, *Poétique de la musique chinoise*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015, 443 p.
- JOURNEAU, Véronique, « Vide et vacuité en esthétique chinoise (Calligraphie-peinture, musique et poésie) », dans *Notions esthétiques : résonances entre les arts et les cultures*, L'Harmattan, 2013, p. 252-268.
- JU, Qihong, « Choisir entre l'histoire et l'avenir : la bataille du chemin de développement de la musique en Chine au XX^e siècle », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 3, Wuhan, 2006, p. 52-61.
居其宏, 在历史与未来之间抉择 : 20 世纪中国音乐发展道路之争论评, 武汉音乐学院学报, 第 3 期, 武汉, 2006, p. 52-61.
- JU, Qihong, « L'orientation créative de la musique contemporaine de la Chine pour le peuple », *Journal de l'École de Culture Militaire*, n° 2, Pékin, 2015, p. 5-15.
居其宏, 为人民的创作导向与我国当代音乐再腾飞之旅, 解放军艺术学院学报, 第 2 期, 北京, 2015, p. 5-15.

JU, Qihong, « La passion des pensées créatives au nouveau siècle », *Musique de la Chine*, n° 4, Pékin, 2005, p. 5-9.

居其宏, 新世纪创作思潮的激情碰撞, 人民音乐, 第 4 期, 北京, 2005, p. 5-9.

JU, Qihong, « Sources esthétiques et flux de la musique de la Nouvelle Vague », *Literature Art Studies*, n° 1, Pékin, 1988, p. 73-84.

居其宏, 新潮音乐的美学来源与流向, 文艺研究, 第 1 期, 北京, 1988, p. 73-84.

JULLIEN, François, « Philosophes chinois à Hong Kong - Xu Fuguan, 徐復觀 », *Bulletin Mensuel*, Lyon, 1981, p. 19-28.

JUSTEL, Elsa, *Les structures formelles dans la musique de production électronique*, Paris, Presses de l'Université de Paris VIII, 2000, 443 p.

KANG, Jiandong, YE, Hongde, « La pensée linéaire dans la méthode d'analyse musicale du XX^e siècle », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 3, Pékin, 2003, p. 44-51.

康建东, 冶鸿德, 浅析 20 世纪音乐分析法中的线性思维, 中央音乐学院学报, 第 3 期, 北京, 2003, p. 44-51.

KANG, Xiao, « Théorie fractale du chaos et la musique », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 3, Wuhan, 2017, p. 91-98.

康啸, 音乐与混沌分形理论, 武汉音乐学院学报, 第 3 期, 武汉, 2017, p. 91-98.

KEBABTCHIEFF, Serge, *La création musicale et l'analyse aujourd'hui*, Paris, Eska, 1996, 112 p.

KIM, Sae-Jung, *L'interaction de l'Orient et de l'Occident dans les œuvres de Jean-Claude Eloy : une approche analytique*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2009, 550 p.

KOJIMA, Yosuke, *Approche d'une ontologie de la nature : Merleau-Ponty, Heidegger, Dogen*, Paris, Université de Paris-Val-de-Marne, 2008, 554 p.

KONG, Wenqing, « Le naturalisme de George Edward Moore », *Journal de l'Université de technologie de Wuhan*, n° 5, Wuhan, 2011, p. 727-732.

孔文清, 论摩尔的自然主义的谬误, 武汉理工大学学报, 第 24 卷第 5 期, 2011, p. 727-732.

KOSTELANETZ, Richard, *Conversations avec John Cage*, traduction de Marc Dauchy, Genève, Éditions des Syrtes, 2000, 397 p.

KOSMCKI, Guillaume, *Musiques savantes : De John Zorn à la fin du monde, et après... 1990-2015*, Marseille, Editions Le mot et le reste, 2017, 333 p.

KOSTKA, Stefan, SANTA, Matthew, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, Londres, Routledge, 2018, 338 p.

KRAMER, Jonathan, « Moment Form in Twentieth Century Music », *The Musical Quarterly*, vol. 64, n° 2, Oxford, Presses d'Université d'Oxford, 1978, p. 177-194.

KREIDY, Ziad, *Takemitsu. À l'écoute de l'inaudible*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers musical, 2009, 168 p.

LAI, Eric Chiu, *The Music of Chou Wen-chung*, Farnham, Ashgate, 2009, 158 p.

LALIBERTÉ, Martin, « Les flux musicaux au croisement des regards : la musique de XU Yi », extension des notes pour le livret du CD de cette compositrice, Radio-France, collection MFA. Inédit, 1999.

LALITTE, Philippe, « Déserts d'Edgard Varèse, ou l'apothéose du son », *Analyse musicale*, n° 63, Paris, 2010, p. 79-89.

LAN, Nan, YUAN, Min, « Comment aller sur la voie de la création musicale contemporaine en Chine », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 2, Pékin, 1987, p. 3-21.
蓝南, 源敏, 我国现代的音乐创作之路究竟怎么走, 中央音乐学院学报, 第 2 期, 北京, 1987, p. 3-21.

LANCIANI, Albino Attilio, *Mathématiques et musique : les labyrinthes de la phénoménologie*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2001, 275 p.

LATTARD, Jean, *Gammes et tempéraments musicaux*, Paris, Masson, 1988, 130 p.

LAUGIER, Sandra, « Présentation. Deux ou trois naturalismes », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 2, Paris, 2003, p. 117-125.

LAUTERWASSER, Alexander, *Images sonores d'eau : la musique créatrice de l'univers*, Paris, Éditions Médicis, 2005, 167 p.

LEDENT, David, « Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique », *L'Homme*, n° 201, Paris, 2012, p. 107-120.

LE RAY, Olivier, *L'espace comme élément musical des compositions électro-acoustiques*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV, 1993, 163 p.

LELONG, Guy, *Révolutions sonores : de Mallarmé à la musique spectrale : une théorie des rapports texte, musique, contexte*, Paris, Presses MF, coll. Répercussions, 2010, 212 p.

LEMOEL, Aude, *Quand les nouvelles technologies modélisent l'industrie de la musique enregistrée*, thèse de doctorat, Paris, Paris Sorbonne, 2008, 103 p.

LESCOURRET, Marie-Anne, « Un œil sur la vie culturelle chinoise aujourd'hui », *Cités*, n° 50, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 147-151.

LERICHE, Françoise, « La musique et le système des arts dans la genèse de la recherche », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 18, Paris, 1987, p. 67-78.

LEUZERS, Daniel, « Qu'est-ce que la poésie ? », *Revue des Deux Monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 107-111.

LEVINAS, Michaël, « Ponctuation, musique et narrativité », *Rue Descartes*, n° 21, Paris, Collège international de Philosophie, 1998, p. 97-104.

LI, Baoguo, « Sur le point de vue du naturalisme de Zola », *Journal de l'Université Normale de Liaoning*, n° 2, Dalian, 1987, p. 54-60.
李保国, 论左拉的自然主义文学观, 辽宁师范大学学报, 第 2 期, 大连, 1987, p. 54-60.

LI, Baojia, « La théorie du nom défini par le pouvoir et des conventions de Xunzi », *Journal de l'Université Normale de Xuzhou*, n° 4, Xuzhou, 1986, p. 87-90.

李葆嘉, 荀子的王者制名论与约定俗成说, 徐州师范大学学报, 第 4 期, 徐州, 1986, p. 87-90.

LI, Binghai, « Les sources, les tons et les fonctions des interjections à la fin des poèmes dans la période pré-Qin », *Recherche académique*, n° 8, Guangzhou, 2011, p. 128-135.

李炳海, 先秦诗歌句末语气词的来源及其声调, 功能, 第 8 期, 学术研究, 广州, 2011, p. 128-135.

LI, Chenggui, « Naturalisme : Les caractéristiques fondamentales de la philosophie traditionnelle chinoise », *Forum Fujian*, n° 7, Fuzhou, 2006, p.36-41.

李承贵, 自然主义: 中国传统哲学的基本特质, 福建论坛, 第 7 期, 福州, 2006, p.36-41.

LI, Chenyang, *The Confucian philosophy of harmony*, Londres, Routledge, 2014, 197 p.

LI, Dahua, « Analyse de la nature de la philosophie taoïste : du point de vue de la relation entre naturalisme et humanisme », *Recherche philosophique*, n° 6, Pékin, 2008, p. 34.

李大华, 道家哲学性质的分析: 从自然主义和人文主义关系的视角看, 哲学研究, 第 6 期, 北京, 2008, p. 34.

LI, Fangyuan, « Cours de pratique et norme théorique du tempérament de sanfen sunyi : le problème de la compréhension dans l'étude du tempérament de la musique ancienne », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 2, Wuhan, 1990, p. 38-45.

李方元, 三分损益律的实践历程与理论规范一兼及古代乐律研究中的认识问题, 武汉音乐学院学报, 第 2 期, 武汉, 1990, p. 38-45.

LI, Jiepeng, « Musique instrumentale folklorique traditionnelle et improvisation », *Musique de la Chine*, n° 2, Pékin, 2005, p. 191-194.

李杰鹏, 传统民族器乐与即兴演奏, 中国音乐, 第 2 期, 北京, 2005, p. 191-194.

LI, Jia, *L'espace sonore dynamique dans Le Plein du Vide de Xu Yi et la conscience spatiale dans la création musicale moderne*, Wuhan, Presses du Conservatoire de Musique de Wuhan, 2004, 42 p.

李嘉, 徐仪虚空的动态音响空间兼论现代音乐创作中的空间意识, 武汉, 武汉音乐学院, 2004, 42 p.

LI, Jin, *Étude sur la phénoménologie du son de Don Ihde*, Guangzhou, Presses de l'Université de Technologie du Sud de la Chine, 2017, 50 p.

李金, 伊德的声音现象学研究, 广州, 华南理工大学, 2017, 50 p.

LI, Jiti, « Discuter sur l'analyse de la musique chinoise moderne », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 2012, p. 54-63.

李吉提, 根深方能叶茂 : 中国现代音乐分析谈, 中央音乐学院学报, 第 4 期, 北京, 2012, p. 54-63.

LI, Jiti, « Présentation écrite pour séminaire d'enseignement de la musique folklorique chinoise et formation des compositeurs », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 2017, p. 3-8.

李吉提, 熏陶、比较、综合与提升: 在“中国民族音乐教学与作曲人才培养”研讨会上的书面发言, 中央音乐学院学报, 第 4 期, 北京, 2017, p. 3-8.

- LI, Jiti, « Récapitulation de la musique contemporaine chinoise en 2011 », *Journal du Conservatoire de ShenYang*, n° 1, ShenYang, 2011, p. 26-28.
李吉提, 从 2011 回望中国现代音乐杂谈, 沈阳音乐学院学报, 第 1 期, 沈阳, 2011, p. 26-28.
- LI, Limin, *Greffe Culturelle : Étude sur les causes historiques et le développement de l'orchestre national chinois*, Pékin, Presses de l'Académie Chinoise d'Art, 2009, 130 p.
李丽敏, 文化的嫁接 : 中国民族管弦乐队的历史成因与发展历程研究, 北京, 中国艺术研究院, 2009, 130 p.
- LI, Mei, *Étude sur le phénomène du ton neutre*, thèse de doctorat, Fuzhou, Université Normale de Fujian, 2000, 176 p.
李玫, 中立音律现象的研究, 福州, 福建师范大学, 2000, 176 p.
- LI, Min, « Un bref compte rendu du développement de la musique contemporaine en Chine depuis trente ans », *Musique populaire*, n° 6, Pékin, 2010, p. 76-79.
李闽, 简述现代音乐在中国大陆的三十年发展历程, 人民音乐, 第 6 期, 北京, 2010, p. 76-79.
- LI, Nan, « Chef d'orchestre de l'Opéra de Pékin : le début, le développement et la fin pour le tambour », *Drame contemporain*, n°4, Pékin, 2016, p. 69-71.
李楠, 京剧指挥 : 板鼓的入、转、收, 当代歌剧, 第 4 期, 北京, 2016, p. 69-71.
- LI, Sha, *La formation et l'utilisation de ton neutre*, mémoire de master, Fuzhou, Université Normale du Fujian, 2002, 69 p.
李莎, 轻声的形成和运用, 福州, 福建师范大学, 2002, 69 p.
- LI, Shiyuan, « Dialogue de la musique dans la nouvelle époque entre l'Occident et la Chine », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 4, Shanghai, 2003, p. 10-13.
李诗元, 新时期本土与西方对话的新语境, 音乐艺术, 第 4 期, 上海, 2003, p. 10-13.
- LI, Shuming, « Naturalisme dans la pensée musicale de Zhu Zaiyu », *Musicologie en Chine*, n° 4, Pékin, 1991, p. 88-93.
李曙明, 朱载堉律学思维的自然之理, 中国音乐学, 第 4 期, 北京, 1991, p. 88-93.
- LI, Songlin, *Technologie de production sonore dans la phénoménologie*, Ha'erbin, Presses de l'Université de Heilongjiang, 2011, 56 p.
李松林, 技术现象学视野下的声音制作技术, 哈尔滨, 黑龙江大学, 2011, 56 p.
- LI, Tao, *L'interprétation des structures multiples dans les œuvres symphoniques de Chen Yi*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 2010, 215 p.
李涛, 陈怡交响乐作品中的“多重结构”解读, 上海, 上海音乐学院, 2010, 215 p.
- LI, Weibin, « Analyse philosophique du concept du naturalisme », *Journal de l'Université Normale de Henan*, n° 2, Xinxiang, 2012, p. 11-14.
李伟斌, 自然主义概念的哲学评析, 河南师范大学学报, 第 39 卷第 2 期, 新乡, 2012, p. 11-14.
- LI, Xi'an, « La poétique du chinois et la mélodie de la musique de Han », *Recherche musicale*, n° 3, Pékin, 2001, p. 3-12.
李西安, 汉语诗律与汉族旋律, 第 3 期, 音乐研究, 北京, 2001, p. 3-12.

- LI, Xi'an, JUN, Chi, *La forme de la musique traditionnelle chinoise*, Pékin, Presses Musicales Populaires, 1985, 134 p.
李西安, 军驰, 中国民族曲式, 北京, 人民音乐出版社, 1985, 134 p.
- LI, Xianghai, « Sur le néoconfucianisme moderne et le postmodernisme », *Enseignement et recherche*, n° 9, Pékin, 1998, p. 31-36.
李翔海, 论现代新儒学与后现代主义, 教学与研究, 第 9 期, 北京, 1998, p. 31-36.
- LI, Xiaonan, *La mode de la musique dans l'évolution historique philosophique*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 2014, 113 p.
李晓囡, 音乐存在方式的哲学历史衍变, 上海, 上海音乐学院, 2014, 113 p.
- LI, Yu, 李禹, « Deux chagrins d'amour, 两相思 », site Gushiwen, https://so.gushiwen.cn/shiwenv_869c3af9d702.aspx. Consulté le 18 avril 2021.
- LI, Yuan, *Étude sur la sensation du tempérament*, Pékin, Presses du Conservatoire Central de Musique, 2011, 33 p.
李媛, 律制感研究, 北京, 中央音乐学院, 2011, 33 p.
- LI, Zheng, *Evolution de l'esthétique musicale chinoise après les rencontres entre les musiques chinoise et occidentale (fin du XIX^e siècle à nos jours)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, 2008, 304 p.
- LI, Zusheng, « Construire une culture musicale contemporaine de la Chine avec des caractéristiques nationales », *Musique de la Chine*, n° 3, Pékin, 2013, p. 208-212.
李祖胜, 构建具有民族特色的中国现代环境音乐文化, 第 3 期, 中国音乐, 北京, 2013, p. 208-212.
- LI, Zusheng, *La culture de Jiangnan et la musique d'erhu*, thèse de doctorat, Fuzhou, Université Normale de Fujian, 2006, 186 p.
李祖胜, 二胡艺术与江南文化, 福州, 福建师范大学, 2006, 186 p.
- LIANG, Maochun, « Ce qui manque à la musique chinoise contemporaine », *Journal du Conservatoire du Sichuan*, n° 1, Chengdu, 2004, p. 54-56.
梁茂春, 中国现代音乐缺了什么, 音乐探索, 第 1 期, 成都, 2004, p. 54-56.
- LIANG, Ming-Yueh, « Implications néo-taoïstes dans une mélodie pour la cithare chinoise à sept cordes », *The World of Music*, vol. 17, n° 2, Göttingen, 1975, p. 38-42.
- LIANG, Tao, « Sur la théorie de la nature humaine de Xunzi », *Philosophie chinoise*, n° 5, Pékin, 2015, p. 71-80.
梁涛, 荀子人性论辨正: 论荀子的性恶心善说, 中国哲学年鉴, 第 5 期, 北京, 2015, p. 71-80.
- LIANG, Yancheng, « Postmodernisme occidental et confucianisme chinois », *Social Science Front*, n° 2, Changchun, 1994, p. 82-93.
梁燕城, 西方后现代主义与中国儒家哲学, 第 2 期, 社会科学战线, 长春, 1994, p. 82-93.
- LIAO, Hui-Chen, VELLY, Jean-Jacques, *Extrême-Orient et Occident : musique et culture*, Paris, L'Harmattan, 2016, 244 p.

LIAO, Lin-Ni, BATTIER, Marc, *Fusion du temps : passé-présent, Extrême Orient - Extrême Occident*, Sampzon, Éditions Delatour, 2014, 156 p.

LIAO, Shengjing, « Les diverses relations logiques dans la mélodie », *Journal du Conservatoire de Musique de Xinghai*, n° 2, Guangzhou, 2006, p. 41-49.

廖胜京, 旋律中的各种逻辑关系, 星海音乐学院学报, 第 2 期, 广州, 2006, p. 41-49.

LIEN, Hsien-Sheng, *Le parcours musical de Qigang Chen (de 1985 à 2001) au regard des musiques contemporaines chinoise et japonaise*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2006, 478 p.

LIN, Xipeng, *Traitement acoustique dans la combinaison d'instruments de musique nationaux chinois et d'orchestre occidental*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2020, 162 p.

蔺锡鹏, 中国民族乐器与西方管弦乐队结合中的音响处理, 上海, 上海音乐学院, 2020, 162 p.

LIPSITZ, George, *Dangerous crossroads : popular music, postmodernism, and the poetics of place*, New York, Éditions Verso, 1994, 192 p.

LISACK, Lucille, « L'ethnographie de la musique écrite : Fabrication, usages et circulation des partitions », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 30, Genève, Éditions Infolio, 2017, p. 73-90.

LIU, An, 刘安, « Formation de la stratégie, 兵略训 », *Huai nan zi*, 淮南子, http://www.360doc.com/content/18/0909/18/59283599_785206397.shtml. Consulté le 25 juin 2020.

LIU, Baocun, « Le conflit et l'intégration du scientisme et de l'humanisme », *Académie*, n° 1, Anhui, 2005, p. 50-63.

刘宝存, 科学主义与人文主义大学理念的冲突与融合, 学术界, 第 1 期, 安徽, 2005, p. 50-63.

LIU, Hong, 刘红, « Musique taoïste et taoïsme, 道教音乐与道教 », rubrique Tengxun Daoxue, <https://foxue.qq.com/original/hdjt/liuhong305.html>. Consulté le 16 juin 2020.

LIU, Hong, « Musique taoïste dans l'environnement rituel », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 1, Pékin, 2003, p. 19-27.

刘红, 仪式环境中的道教音乐, 中央音乐学院学报, 第 1 期, 北京, 2003, p. 19-27.

LIU, Hongwei, « La connotation de la philosophie du naturalisme de Chen Baisha », *Journal de l'Université de Lanzhou*, n° 4, Lanzhou, 2013, p. 49-53.

刘红卫, 陈白沙自然主义哲学的内涵, 兰州大学学报, 第 4 期, 兰州, 2013, p. 49-53.

LIU, Juanjuan, « 1+1=3 : l'œuvre musicale de Xu Yi, lauréate du Prix de Rome des compositeurs résidant en France », *Music work*, n° 1, Pékin, 2012, p. 107-109.

刘涓涓, 1+1=3 的音乐 : 记旅法作曲家、"罗马大奖"获得者徐仪, 音乐创作, 第 1 期, 北京, 2012, p. 107-109.

LIU, Liming, « Sur la connotation et les traits théoriques de l'éducation à la nature de Rousseau », *Journal de l'Institut d'Éducation de Pékin*, n° 5, Pékin, 2020, p. 44-51.

刘黎明, 论卢梭自然教育人学内涵及其理论特色, 北京教育学院学报, 第 5 期, 北京, 2020, p. 44-51.

LIU, Ning, *La synthèse de la voix chantée : le cas de la langue chinoise*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VIII, 2012, 337 p.

LIU Xie, *Wen Xin Diao Long*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2012, 580 p.
刘勰, 文心雕龙, 北京, 中华书局, 2012, 580 p.

LIU, Yaya, *Étude de la comparaison du système calculé des tempéraments*, Xi'an, Presses de l'Université du Nord-Ouest, 2011, 51 p.

刘娅娅, 律学计算体系的比较研究, 西安, 西北大学, 2011, 51 p.

LIU, Yong, « Une recherche des motifs du tempérament de Zhu Zaiyu », *Recherche musicale*, n° 2, Pékin, 2016, p. 68-74.

刘勇, 有意栽花还是无心插柳 : 对朱载堉十二平均律创立动机的追问, 音乐研究, 第 2 期, 2016, p. 68-74.

LIU, Yongtao, YU, Fawen, « Théorie fractale et pensée philosophique ancienne chinoise », *Exploration de la nature*, n° 3, Chengdu, 1997, p 112-115.

刘永涛, 于法稳, 分形论与中国古代哲学思想初探, 大自然探索, 第 3 期, 成都, 1997, p 112-115.

LIU, Yongping, « Récit et commentaire sur Tianjin International Modern Music Festival in China and the 2001 National Exchange of New Works of Young Composers », *Journal du Conservatoire de Tianjin*, n° 1, Tianjin, 2002, p. 33-34.

刘永平, 展示成果探索新路 : 中国天津国际现代音乐节暨 2001 年全国中青年作曲家新作品交流会述评, 第 1 期, 天津音乐学院学报, 天津, 2002, p. 33-34.

LIU, Yongping, « Contrepoint accidentel et la structure orientée : recherche sur des techniques de composition de la polyphonie moderne », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 4, Wuhan, 2011, p. 93-104.

刘永平, 偶然对位及其定位结构 : 现代音乐复调技法系列研究之七, 第 4 期, 武汉音乐学院学报, 武汉, 2011, p. 93-104.

LIU, Zhengwei, « Série de la quarte à trois tons : le gène de la musique traditionnelle en Chine », *Musique de la Chine*, n° 1, Pékin, 2009, p. 93-99.

刘正维, 四度三音列传统音乐的染色体, 中国音乐, 第 1 期, 北京, 2009, p. 93-99.

LOCHHEAD, Judy, AUNER, Joseph, *Postmodern music/postmodern thought*, New York, Routledge, 372 p.

LOUIS-LUCAS, Marie, *Pratique musicale, facteur de structuration du langage*, Besançon, École d'orthophonie, 1988, 92 p.

LU, Huang, « Repenser la technologie créative de Variables », *Journal of Nanjing Arts Institute*, n° 4, Nanjing, 2013, p. 124-128.

吕黄, 变数的创作技术再思考, 南京艺术学院学报, 第 4 期, 南京, 2013, p. 124-128.

LU, Li, « L'origine du phonocentrisme et la reconstruction du concept dans la musique contemporaine », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2015, p. 47-57.

鲁立, 声音主义的产生渊源及在当代音乐中的概念重构, 第 3 期, 音乐艺术, 上海, 2015, p. 47-57.

- LU, Lu, « Croisement entre tradition et modernité : la théorie de l'échelle artificielle non-cyclique de Gao Weijie », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 2006, p. 32-39.
 卢璐, 在传统与现代之间踱步 : 高为杰的非八度循环周期人工音阶理论, 中央音乐学院学报, 第 4 期, 北京, 2006, p. 32-39.
- LU, Xiaolu, *Recherche sur la création de musique folklorique Qin du point de vue de la culture régionale*, thèse de doctorat, Shanghai, Conservatoire de Shanghai, 2013, 192 p.
 陆小璐, 区域文化视野中的秦派民乐创作研究, 上海, 上海音乐学院, 2013, 192 p.
- LU, Minjie, « Exploration du développement de la musique interactive dans l'art des nouveaux médias chinois », *Journal du Conservatoire de musique du Sichuan*, n° 1, Chengdu, 2013, p. 123-127.
 陆敏捷, 中国新媒体艺术之互动音乐发展初探, 四川音乐学院学报, 第 1 期, 成都, 2013, p. 123-127.
- LUO, Di, « Quelques questions sur le mode Gong dans les opéras Yuan et Zhu gong diao », *Journal de l'Université Normale du Jiangsu*, n° 5, Xuzhou, 2013, p. 31-54.
 洛地, 诸宫调、元曲之所谓宫调疑议, 江苏师范大学学报, 第 5 期, 徐州, 2013, p. 31-54.
- LUQUE, Frncico, *Une harmonie d'aujourd'hui ? : espace acoustique, timbre et registre dans le contexte de la musique instrumentale*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris VIII, 1998, 294 p.
- LV, Buwei, 吕不韦, « Yin Lv 音律 », *Lv shi chun qiu 吕氏春秋*, Site Gushiwen 古诗文, https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_46653FD803893E4F5214C07AEC9D470C.aspx. Consulté le 16 juin 2019.
- LV, Zhenyu, 吕珍玉, « Sur le poème à six caractères, 论六言诗 », *Journal chinois de Donghai*, https://chinese.thu.edu.tw/upload/newspaper_upload/9/9-8.pdf. Consulté le 20 mars 2020.
- LYON, Marianne, « Le Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc) », *Fontes Artis Musicae*, vol. 47, n° 2/3, 2000, p. 92-94.
- LYOTARD, Jean-François, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, 219 p.
- MA, Delin, *L'orientation des valeurs et la signification contemporaine des pensées harmonieuses du confucianisme et du taoïsme dans la dynastie pré-Qin*, mémoire de master, Shanghai, Université Normale de Shanghai, 2006, 49 p.
 马德邻, 先秦儒道社会和谐思想的价值取向及其当代意义, 上海, 上海师范大学, 2006, 49 p.
- MA, Guowei, « Dans la musique contemporaine : dialogue entre compositeur et esthéticienne musicale », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 2015, p. 44-54.
 马国伟, 走进现代音乐 : 作曲家与音乐美学家的对话纪要, 中央音乐学院学报, 第 4 期, 北京, 2015, p. 44-54.
- MA, Yingjun, « Constructions et réflexions sur la base de données de musique contemporaine de la Chine », *Musique de la Chine*, n° 3, Pékin, 2012, p. 232-235.
 马英珺, 中国现代音乐资料库的建设与思考, 中国音乐, 北京, 2012, p. 232-235.

- MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou, Les dauphins d'Arion*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, 219 p.
- MADDEN, Charles, *Fractals in music : introductory mathematics for musical analysis*, Salt Lake City, High art press, 1999, 210 p.
- MADDY, Penelope, « A Naturalistic Look at Logic », *World Philosophy*, n° 1, Pékin, 2015, p. 5-29.
- MAI, Qiong, « Les caractéristiques esthétiques essentielles de la musique romantique européenne », *Journal du Conservatoire de Musique de Shenyang*, n° 3, Shenyang, 2005, p. 3-12.
 麦琼, 论欧洲浪漫主义音乐的美学的本质特征, 沈阳, 2005 年, 第 3 期, p. 3-12.
- MALAUSSENA, Julien, *La pensée spectrale : à travers l'œuvre de Philippe Hurel, Kaija Saariaho et Marc-André Dalbavie*, mémoire de master, Paris, Université de Paris VIII, 2008, 166 p.
- MALLOCH, Stephen, TREVARTHEN, Colwyn, *Communicative musicality : exploring the basis of human companionship*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 627 p.
- MANDOLINI, Ricardo, *Langages en expansion : réflexions critiques sur le style, sur le compositeur et sur l'œuvre : analyse des travaux*, Paris, Presses de l'Université Paris VIII, 1987, 544 p.
- MANOURY, Philippe, *La note et le son : écrits et entretiens (1981-1998)*, Paris, L'Harmattan, 1998, 422 p.
- MANOURY, Philippe, « Les limites de la notion de timbre », *Le Timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Ircam-Bourgeois, coll. Musique Passe Present, 1991, p. 293-300.
- MAO, Yurun, « Exposé de Zhou Wenzhong sur un seul ton », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n°1, Shanghai, 1985, p. 84-86.
 茅于润, 周文中对单个音的论达, 上海音乐学院学报, 第 1 期, 上海, 1985, p. 84-86.
- MARIE, Jean-Etienne, *Musique vivante : introduction au langage musical contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, 210 p.
- MARION, Jean-Luc, « Un moment français de la phénoménologie », *Rue Descartes*, n° 35, Paris, Collège international de Philosophie, 2002, p. 9-13.
- MARTI-JUFRESA, Felip, *La possibilité d'une musique moderne : logique de la modernité et composition musicale*, Paris, L'Harmattan, 2012, 350 p.
- MARTIN, François, « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 11, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 81-98.
- MASPERO, Henri, « Le Taoïsme », *Hommes et mondes*, vol. 11, n° 45, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 567-580.
- MASSON, Marie-Noëlle, « Editorial : Musique / langage : une métaphore », *Musurgia*, vol. 11, n° 1/2, Paris, ESKA, 2004, p. 3-10.

MASTIN, David, « Ecoles de musique en guerre, 1914-1925 », in AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BUCH, Esteban, CHIMENES, Myriam, DUROSOIR, Georgie (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Éditions Symétrie, 2009, p. 190-202.

MATHIS-MOSER, Ursula, *La chanson française contemporaine : politique, société, médias*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1995, 356 p.

MATHON, Geneviève, « Les compositrices d'aujourd'hui », HAL 10670/1.ufu2cj, 2014.

MATHON, Geneviève, « Rumeurs en scène et autres figures : L'exemple de *Deux sur la balançoire*, Visconti, 1958, Théâtre des Ambassadeurs », *Ligeia*, n° 141-144, Paris, 2015, p. 101-108.

MATTHIEU, Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre : étude d'une pratique au sein des musiques expérimentales au tournant des années 1960-1970 en Europe*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris I, 2010, 662 p.

MEEUS, Nicolas, « Bruit, son, son musical, note », *Musurgia*, vol. 13, n° 4, Paris, Eska, 2006, p. 5-16.

MENG, Weiping, « Les résultats de la recherche en tempérament doivent être utilisés dans la mesure du possible dans la pratique musicale », *Musique de la Chine*, n° 3, Pékin, 2010, p. 54-59.

孟维平, 律学研究成果应尽可能用于音乐实践, *中国音乐*, 第3期, 北京, 2010, p. 54-59.

MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, 395 p.

MERIC, Renaud, *Appréhender l'espace sonore : l'écoute entre perception et imagination*, Paris, L'Harmattan, 2012, 432 p.

MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Éditions Alphonse Leduc, 1944, 137 p.

MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme de couleurs et d'ornithologie*, Paris, Éditions Alphonse Leduc, tome VII, 2002, 334 p.

MEYER, Leonard, *Style and music : theory, history, and ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, 376 p.

MIELL, Dorothy, MACDONALD, Raymond, HARGREAVES, David John, *Musical communication*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 433 p.

MILLET, Richard, *Pour la musique contemporaine*, Paris, Fayard, 2004, 324 p.

MORA, Edith, « Poésie d'aujourd'hui », *Revue des Deux Mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 596-603.

MORIN, Edgar, « Nous devons apprendre à naviguer dans un océan d'incertitudes », *Sciences Humaines*, n° 342s, Bois-le-Roi, Éditions Sciences Humaines, 2021, p. 26-31.

- MORLOT, Anthony, *Les drogues numériques et ondes binaurales : I-Doser, phénomène de mode ou réel danger*, <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02095408/document>, 2012. Consulté le 2 juin 2021.
- MOSHAVER, Maryam, *Le rôle du rythme dans le discours musical*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV, 1991, 177 p.
- MPSOCOVICH, Viviana, « French Spectral Music: An Introduction », *Tempo*, n° 200, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1997, p. 21-27.
- MURAIL, Tristan, « Spectra and Sprites », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n° 2/3, Oxford, Routledge, 2005, p. 137-147.
- MUSSAT, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, 207 p.
- NADRIGNY, Pauline, *Musique et philosophie au XX^e siècle : entendre et faire entendre*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2015, 222 p.
- NOBRE, Marlos, « Nouvelles perspectives de la musique : Le nouveau monde du compositeur », *The World of Music*, vol. 29, n° 1, Göttingen, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1987, p. 118-125.
- NOUDELMANN, François, « Poésie et philosophie : La trace de Glissant », *L'Esprit Créateur*, vol. 55, n° 1, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015, p. 123-133.
- OBRINGER, Frédéric, « La médecine chinoise et la tentation du patrimoine », *Perspectives Chinoises*, n° 3, Hong Kong, CEFC, 2011, p. 14-22.
- OLIVIER, Philippe, « Pour que la musique vive dans toute la France », *Revue des Deux Mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 219-225.
- OORE, Irène, « La musique et le silence dans l'œuvre poétique de Marie-Claire Blais », *Dalhousie French Studies*, vol. 104, Halifax, 2014, p. 93-100.
- OUELLETTE, Fernand, *Edgard Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989, 342 p.
- PAN, Kai, *Exploration de la masse sonore*, Shanghai, Conservatoire de Shanghai, 2013, 61 p.
潘锴, 音群初探, 上海, 上海音乐学院, 2013, 61 p.
- PARTURIER, Sylviane, *Importance de la perception des éléments musicaux dans les troubles de parole-langage*, Paris, Presses de l'Université Paris VI, 1985, 68 p.
- PASTOR, Jean-Claude, « Mou Zongsan (1909-1995) et son recours problématique au taoïsme », *Revue internationale de philosophie*, n° 232, Liège, De Boeck Supérieur, 2005, p. 247-266.
- PAYNTER, John, ASTON, Peter, *Sound and silence : classroom projects in creative music*, London, Cambridge University Press, 2011, 1970, 365 p.
- PENG, Chuanhua, « La position historique de la philosophie linguistique de Xunzi », *Journal académique du Zhejiang*, n° 6, Hangzhou, 2015, p. 69-78.
彭传华, 荀子语言哲学的历史定位, 浙江学刊, 第 6 期, 杭州, 2015, p. 69-78.

PENG, Jinge, *Analyse du signal EEG basée sur la musicothérapie*, Changchun, Presses de l'Université des sciences et technologies de Changchun, 2020, 58 p.
彭金歌, 基于音乐疗法的脑电信号分析, 长春, 长春理工大学, 2020, 58 p.

PENG, Yuzhou, « Les caractéristiques de la tonalité dans la musique électronique », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 2, Wuhan, 2018, p. 113-120.
彭与周, 电子音乐中的腔式及其特征, 武汉音乐学院学报, 第 2 期, 武汉, 2018, p. 113-120.

PETITOT, Jean, « Sciences cognitives et phénoménologie », *Archives de Philosophie*, vol. 58, n° 4, Paris, Centre Sèvres, 1995, p. 529-532.

PFLIMLIN, Marie Lyse, *La musique comme langage, le langage comme musique*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg 1, 1982, 82 p.

PHILONENKO, Monique, « Musique et langage », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 2, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 205-219.

PICARD, François, « La connaissance et l'étude de la musique chinoise une histoire brève », *Revue Bibliographique de Sinologie*, vol. 14, Paris, EHESS, 1996, p. 265-272.

PICARD, François, *La musique chinoise*, Paris, You Feng, 2003, 187 p.

PICARD, François, « Oralité et notations, de Chine en Europe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 12, Genève, Georg Éditeur, 1999, p. 35-53.

PICARD, François, « Temps et musique en Chine », in *Musique et temps*, préface de Laurent Bayle, Paris, Cité de la musique, 2008, p. 161-174.

PISTONE, Danièle, *La musique, ses institutions et son public dans la France du XX^e siècle*, Paris, Observatoire musical français, Université de Paris IV, 1999, 171 p.

PIROUX, Virginie, *Naturalisme français et naturalisme espagnol : esthétiques croisées*, thèse de doctorat, Tours, Université de Tours, 2007, 419 p.

POULIN-CHARRONNAT, Bénédicte, *Musique et langage : entre perception et apprentissage*, thèse de doctorat, Dijon, Université de Bourgogne, 2015, 444 p.

POUSSEUR, Henri, *Série et harmonie généralisées : une théorie de la composition musicale*, Wavre, Mardaga, 2009, 345 p.

« Prendre l'histoire comme un miroir pour discuter de la controverse causée par la musique de nouvelle vague », *Recherche musicale*, n° 3, Pékin, 1988, p. 94-95.
以史为鉴谈新潮音乐引起的争鸣, 音乐研究, 第 3 期, 北京, 1988, p. 94-95.

« Principes dérivés du Tai Chi, 探索“太极生两仪两仪生四象四象生八卦”之原理 », site Zhenjiawang, <https://www.gua3hao.com/102.html>, rubriques « Science naturelle ». Consulté le 22 juin 2020.

PRYNDA, Maya, *Les enjeux de la création d'un nouveau collectif dédié à la musique contemporaine*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV, 2007, 158 p.

PU, Hengjian, « Démystifier la cavité sonore », *Musicology in China*, n° 1, Pékin, 2018, p. 125-134.

蒲亨建, 音腔揭秘, 中国音乐学, 第 1 期, 北京, 2018, p. 125-134.

PU, Hengjian, « La gamme tempérée est-elle un tempérament contre nature ? », *Musicologie en Chine*, n° 2, Pékin, 1993, p. 72-75.

蒲亨建, 十二平均律是非自然律制吗?, 中国音乐学, 第 2 期, 北京, 1993, p. 72-75.

PU, Hengqiang, « Charme féminin et léger sur le style esthétique de la musique taoïste », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 1, Pékin, 1998, p. 63-75.

蒲亨强, 阴柔清韵: 道教音乐审美风格论, 中央音乐学院学报, 第 1 期, 北京, 1998, p. 63-75.

PU, Zhizhen, « Pensées linguistiques de Xun zi », *Academic monthly*, n° 11, Shanghai, 1980, p. 77-80.

濮之珍, 荀子的语言学思想, 学术月刊, 第 11 期, 上海, 1980, p. 77-80.

QIAN, Renping, « Parler du Festival international de la nouvelle musique de Wuhan de l'année 2007 », *Musique populaire*, n° 3, Pékin, 2008, p. 74-75.

钱仁平, 作曲实践与理论研究的交响: 记 2007 武汉国际新音乐节, 人民音乐, 第 3 期, 北京, 2008, p. 74-75.

QIAN, Renping, « Plusieurs questions sur l'analyse de texte de la musique chinoise contemporaine », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 2, Shanghai, 2005, p. 31-34.

钱仁平, 关于中国现代音乐文本分析的几个问题, 音乐艺术, 第 2 期, 上海, 2005, p. 31-34.

QIAN, Renping, « Résumé de la première conférence annuelle sur l'étude de la création musicale contemporaine en Chine », *Musique populaire*, n° 3, Pékin, 2006, p. 20-23.

钱仁平, 第一届中国现代音乐创作研究年会综述, 人民音乐, 第 3 期, 北京, 2006, p. 20-23.

QIAN, Renping, *Étude sur des techniques de composition musicale du 1/4 ton : prenons l'exemple de cinq œuvres représentatives*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 2010, 124 p.

钱仁平, 1/4 音作曲技法研究 : 以五部代表性作品为例, 上海, 上海音乐学院, 2010, 124 p.

QIAN, Renping, XU, Yuebei, « Nouvelle musique en Chine : résumé des séminaires de théorie et pratique de la musique chinoise contemporaine », *Musique populaire*, n° 5, Pékin, 2018, p. 81-83.

钱仁平, 徐越北, 中国新音乐 : 追寻美妙的声音中国当代音乐中的理论与实践中美交叉视角”学术研讨会综述, 人民音乐, 第 5 期, 北京, 2018, p. 81-83.

QIAO, Jianzhong, « Quelle est la seule façon de développer la musique contemporaine : penser à l'art musical pour suivre fermement la voie socialiste de la Chine de Lu Ji », *Musicologie en Chine*, n° 2, Pékin, 1988, p. 109-117.

乔建中, 什么是发展当代音乐的必由之路: 由吕骥同志音乐艺术要坚定走社会主义道路引发的思考, 中国音乐学, 第 2 期, 北京, 1988, p. 109-117.

QIU, Peipei, *Bashō and the Dao : the Zhuangzi and the transformation of Haikai*, Honolulu, Presses de l'Université de Hawaï, 2005, 248 p.

QU, Mengqiu, *La signification historique de la musique scolaire et l'éducation esthétique musicale associée*, Shanghai, Conservatoire de Musique de Shanghai, 2016, 45 p.

- 瞿梦秋, 学堂乐歌历史意义与相关的音乐审美教育思考, 上海, 上海音乐学院, 2016, 45 p.
- RABY, John, *Gilles Deleuze : musique, philosophie et devenir*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes II, 2015, 478 p.
- RAFFMAN, Diana, *Language, music, and mind*, Cambridge, MIT Press, 1993, 169 p.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 127 p.
- RAULT, Lucie, *L'harmonie du centre : Aspects rituels de la musique dans la Chine Ancienne*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 1992, 125 p.
- RAULT, Lucie, *Musiques de la tradition chinoise*, Paris, Cité de la musique, 2000, 188 p.
- RAVET, Hyacinthe, « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique (1940/1948-)*, Troisième série, vol. 60, n° 2, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 271-303.
- REMY, Pierre-Jean, « Plaisir et poésie », *Revue des Deux Mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 162-167.
- RENEVILLE, Jacques Rolland, « Qu'est-ce que la musique ? », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 68-75.
- RIGAUD, Antonia, *John Cage : théoricien de l'utopie*, Paris, l'Harmattan, 2006, 282 p.
- RISSET, Jean-Claude, *Du songe au son : Entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris, L'Harmattan, 2008, 228 p.
- ROBIN, David, *Le rapport processus / forme chez Tristan Murail : présentation de Vues aériennes*, Tours, Presses de l'Université de Tours, 1993, 99 p.
- ROBINET, Isabelle, *Histoire du taoïsme : des origines au XIV^e siècle*, Paris, Cerf, 1991, 269 p.
- ROBITAILLE, Antoine, *Le nouvel homme nouveau : voyages dans les utopies de la posthumanité*, Montréal, Boréal, 2007, 220 p.
- ROSE, François, « Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music », *Perspectives of New Music*, vol. 34, n° 2, Seattle, Princeton University Press, 1996, p. 6-39.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emile ou De l'éducation*, 1^{ère} éd. Nicolas Bonaventure Duchesne, 1762, rééd. Paris, Flammarion, 2021, 400 p.
- ROY, Stéphane, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris, l'Harmattan, 2003, 589 p.
- RUAN, Hong, *La similarité et la différence de l'évolution musicale entre Guangdong et Shanghai*, thèse de doctorat, Shanghai, Conservatoire de Shanghai, 2006, 150 p.
阮弘, 江南丝竹与广东音乐在上海的嬗变同异概观, 上海, 上海音乐学院, 2006, 150 p.
- RUGET, Nathalie, *L'activité musicale : perception et langage : l'apport des sciences cognitives*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris IV, 1997, 129 p.

RUSEN, Jorn, « Humanisme et Nature : réflexions sur une relation complexe », *Journal des civilisations anciennes*, n° 2, Changchun, 2007, p. 3-9.

RUSEN, Jorn, 人文主义与自然：对一种复杂关系的反思, 第 2 期, 古代文明, 长春, 2007, p. 3-9.

SAARIAHO, Kaija, « Timbre et harmonie », in BARRIERE, Jean-Baptiste, *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM-Bourgeois, 1991, p. 412-453.

SAINT-EXUPERY, Antoine de, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, 1947, 246 p.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1977, 700 p.

SCRIABINE, Marina, « La musique et la Chine ancienne », *Revue française de sociologie*, vol. 3, n° 4, Paris, Presses de Sciences Po, 1962, p. 398-406.

SEDDIK-ARKAM, Faiza, « La musique traditionnelle face à la maladie et à la possession : chez les Touaregs de l'Ahaggar (Sud de l'Algérie) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 19, Genève, Georg Éditeur, 2006, p. 139-159.

SEIDEL, Anna, BALDRIAN-HUSSEIN, Farzeen, « Taoïsme — religion non-officielle de la Chine », *Cahiers d'Extrême-Asie*, vol. 8, Paris, EFEO, 1995, p. 1-39.

SHA, Hankun, *Le cours de l'écriture de la mélodie*, Xiamen, Presses de l'Université de Xiamen, 2009, 180 p.

沙汉昆, 旋律写作教程, 厦门, 厦门大学出版社, 2009, 180 p.

SHAO, Qing, « Motivation de timbre dans la musique électronique et caractéristiques structurelles associées », *Musique de la Chine*, n° 6, Pékin, 2020, p. 135-146.

邵青, 电子音乐中的音色动机及相关结构形态特征, 中国音乐, 北京, 第 6 期, 2020, p. 135-146.

SHEN, Kuo, « Yue lv, 乐律 », *Meng xi bi tan, 梦溪笔谈*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2020, 305 p.

SHEN, Qia, « La cavité sonore », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 1982, p. 13-21.

沈洽, 音腔论, 第 4 期, 中央音乐学院学报, 北京, 1982, p. 13-21.

SHEN, Qia, WENG, Zhizen, ZHU, Qi, « Recherche fondamentale sur le son dynamique », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 1, Pékin, 2005, p. 9-13.

沈洽, 翁志文, 朱绮, 动态音律基础研究, 中央音乐学院学报, 第 1 期, 北京, 2005, p. 9-13.

SHEN, Sinyan, *Chinese music in the 20th century*, Chicago, Chinese Music Society of North America, 2001, 221 p.

SHI, Yong, *Psychologie esthétique de la musique des chinois*, Fuzhou, Presses de l'Université Normale de Fujian, 2006, 235 p.

施咏, 中国人音乐审美心理研究 : 音乐民族审美心理学导论, 福州, 福建师范大学, 2006, 235 p.

SHU, Zechi, « Techniques et créations chinoises de musique contemporaine », *Musicologie en Chine*, n° 2, Pékin, 1987, p. 122-133.

舒泽池, 现代技法与中国现代音乐创作, 中国音乐学, 第 2 期, 北京, 1987, p. 122-133.

SICRE, Claude, MONIN, Pierre-Yves, « De la musique chantée », *Cités*, n° 19, Presses Universitaires de France, 2004, p. 109-114.

SIKONG, Tu, *Les vingt-quatre beautés de la poésie*, Pékin, Presses de Zhonghua Book, 2017, 345 p.

司空图, 二十四诗品, 北京, 中华书局, 2017, 345 p.

SONG, Jian, 宋健, « L'entropie de l'art : la continuation de la vie, 艺术之熵 : 生命的延续 », <https://zhuanlan.zhihu.com/p/20742644>, 12 avril 2016. Consulté le 18 juillet 2020.

SONG, Jin, « Identité nationale et identité culturelle : une étude sur le focus de la pensée des compositeurs chinois d'aujourd'hui », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 1, Pékin, 2010, p. 62-68.

宋瑾, 民族性与文化身份认同 : 当今中国作曲家思想焦点研究之二, 中央音乐学院学报, 第 1 期, 北京, 2010, p. 62-68.

SONG, Jin, « L'esthétique musicale du nouvel historicisme », *Journal du Conservatoire de Xi'an*, n° 1, Xi'an, 2011, p. 5-14.

宋瑾, 新历史主义音乐美学思想, 西安音乐学院学报, 第 1 期, 西安, 2011, p. 5-14.

SONG, Jin, *Musique occidentale : du moderne au postmoderne*, Shanghai, Maison d'Éditions musicales de Shanghai, 2004, 313 p.

宋瑾, 西方音乐 : 从现代到后现代, 上海, 上海音乐出版社, 2004, 313 p.

SONG, Jin, « Musique postmoderne : brûlures et cendres », *Artiste de Shanghai*, Shanghai, 1997, p. 23-27.

宋瑾, 后现代音乐 : 焚烧与灰烬, 上海艺术家, 上海, 1997, p. 23-27.

SONG, Jin, « Quel est le postmodernisme de la musique », *Journal du Conservatoire de Xi'an*, n° 1, Xi'an, 2003, p. 5-12.

宋瑾, 究竟什么是音乐的后现代主义, 西安音乐学院学报, 第 1 期, 西安, 2003, p. 5-12.

SONG, Jin, « Vers la musique et l'art du postmodernisme », *Journal de Conservatoire de Xi'an*, n° 3, Xi'an, 2003, p. 5-14.

宋瑾, 并置比较 : 走向后现代主义的音乐与美术, 西安音乐学院学报, 第 3 期, 西安, 2003, p. 5-14.

SONG, Mingwei, LETEMPLE, Céline, « Après 1989 : la nouvelle vague de science-fiction chinoise », *Perspectives Chinoises*, n° 1, Hong Kong, Centre d'études français sur la Chine contemporaine, 2015, p. 7-14.

SONG, Wei, *Étude sur la pensée musicale du bruit de Luigi Russolo*, Nanjing, Presses de l'Université d'Art de Nanjing, 2014, 60 p.

宋威, 路易吉·鲁索洛噪音音乐观研究, 南京, 南京艺术学院, 2014, 60 p.

SOULEZ, Antonia, « La musique indéterminée : une philosophie informelle pour Cage », *Revue française d'études américaines*, n° 117, Paris, Éditions Belin, 2008, p. 50-64.

SOURIAU, Etienne, « Poésie et pensée implicite », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, tome 154, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 269-290.

SPIRE, André, « Poésie et Musique », *The French Review*, vol. 15, n° 1, Carbondale, Maison d'éditions Southern Illinois University, 1941, p. 65-69.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, « ...how time passes... », vol. 3, *Die Reihe musical journal*, <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/HOW%20TIME%20PASSES%20BY.PDF>, 1959, p. 10-40. Consulté le 13 juin 2020.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, « La musique est une vision », *Revue des deux mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 35-39.

SU, Qing, « Structure à voix multiples dans la création chorale contemporaine à partir de l'utilisation d'éléments musicaux traditionnels », *Musique de la Chine*, n° 4, Pékin, 2007, p. 142-146.

苏青, 从本土线性音乐元素的运用看当代合唱创作中的多声结构思维, *中国音乐*, 第 4 期, 北京, 2007, p. 142-146.

SU, Shi, 苏轼, « Chi bi fu, 赤壁赋 », site gushiwen, https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_52336b77ae37.aspx. Consulté le 24 juin 2021.

SU, Xia, « Innovation et exploration », *Musique populaire*, n° 11, Pékin, 1982, p. 8-9.

苏夏, 创新与探索, *人民音乐*, 第 11 期, 北京, 1982, p. 8-9.

SU, Xia, « Reparer de l'innovation et de l'exploration et discuter avec le camarade Zheng Yinglie », *Musique populaire*, n° 9, Pékin, 1983, p. 12-17.

苏夏, 再谈创新与探索: 兼与郑英烈同志商榷, *人民音乐*, 第 9 期, 北京, 1983, p. 12-17.

SUN, Guozhong, « Ils explorent et poursuivent : quelques jeunes compositeurs à Shanghai », *Musique populaire*, n° 8, Pékin, 1986, p. 23-24.

孙国忠, 他们在探索与追求: 记上海几位青年作曲家, *人民音乐*, 第 8 期, 北京, 1986, p. 23-24.

SUN, Zeming, « L'isomorphisme de la rime de la poésie et le mode de la musique », *Journal de l'Institut de technologie de Changshu*, n° 1, Changshu, 2019, p. 15-21.

孙则鸣, 诗歌韵式与音乐调式的同构性, *常熟理工学院学报*, 第 1 期, 常熟, 2019, p. 15-21.

SUN, Zeming, 孙则鸣, « Remonter à l'origine de la théorie du pied, 音步理论”与“音顿理论”溯源 », <http://blog.sina.com.cn/u/1692475311>. Consulté le 20 octobre 2020.

TANG, Jikai, « Commentaire sur *Fusion entre le tempérament et le temps* », *Journal du Conservatoire de Musique de Xi'an*, n° 1, Xi'an, 2003, p. 31-34.

唐继凯, <律历融通·序>点注郑世子臣载培谨撰, *西安音乐学院学报*, 第 1 期, 西安, 2003, p. 31-34.

TANG, Junyi, *Développement de l'esprit humaniste chinois*, Guilin, Presses Universitaires Normales du Guangxi, 2005, 334 p.

唐君毅, 中国人文精神之发展, 桂林, 广西师范大学出版社, 2005, 334 p.

THRASHER, Alan, *Chinese musical instruments*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 98 p.

THUILLIER, Jacques, « La Musique et le temps », *RIdIM/RCMI Newsletter*, vol. 2, n° 2, New York, Graduate School and University Center of the City University of New York, 1977, p. 1-5.

TIAN, Qing, « La pensée linéaire de la musique chinoise », *Musicologie en Chine*, n° 4, Pékin, 1986, p. 58-67.

田青, 中国音乐的线性思维, 中国音乐学, 第 4 期, 北京, 1986, p. 58-67.

TISSIER, Eric, *Le champ de la musique contemporaine*, Paris, Presses de l'Université de Paris IV, 2008, 433 p.

TOBIASSEN, Elin Beate, « Des notes entre les mots : le passage de la musique à la littérature chez Christian Gailly », *L'Esprit Créateur*, vol. 47, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, p. 71-87.

TONG, Longchao, « Comment la musique devient-elle l'attribut de la poésie », *Journal de l'Université du Shanxi*, n° 1, Taiyuan, 2016, p. 47-51.

童龙超, 音乐性怎样成为诗歌的属性, 山西大学学报, 第 1 期, 太原, 2016, p. 47-51.

TONG, Xin, « Analyse de la composition de certains compositeurs contemporains chinois », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 1, Pékin, 2000, p. 71-78.

童昕, 部分中国当代作曲家作品曲式结构分析, 中央音乐学院学报, 第 1 期, 北京, 2000, p. 71-78.

TOSI, Michèle, « On the France Acceptance of Chinese Music », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 2015, p. 164-168.

TROCHE, Sarah, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 9, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 91-104.

TRUMSER, Jean-Daniel, *L'ego, son expression, sa vie, sa naturalisation : une crise des sciences de la subjectivité*, Paris, Presses de Paris Sciences et Lettres, 2017, 379 p.

TU, Chengri, « Taoïsme et esprit poétique du vide », *Journal de l'Université de Technologie de Wuhan*, n° 5, Wuhan, 2008, p. 738-743.

涂承日, 道家思想与无迹而神的诗学精神, 武汉理工大学学报, 第 5 期, 武汉, 2008, p. 738-743.

VALLET, Pierre, *Les politiques publiques face aux musiques actuelles*, Bordeaux, Université Bordeaux-IV, 2004, 55 p.

VANÇON, Jean-claire, *Ame chinoise et cœur français : le Plein du Vide de Xu Yi*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 2006, 45 p.

VANDERMEERSCH, Léon, « Poétique chinoise et critique marxiste », *Esprit*, n° 367, Paris, Éditions Esprit, 1968, p. 121-132.

VARÈSE, Edgard, *Du son organisé aux arts audio*, Paris, L'Harmattan, 2008, 352 p.

VEITL, Anne, *Politiques de la musique contemporaine : le compositeur, la recherche musicale et l'État en France de 1958 à 1991*, Paris, L'Harmattan, 1997, 253 p.

VERMANDEL, Frank, *Contemporanéité et temporalités*, Lille, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, 2007, 268 p.

VON DER WEID, Jean-Noël, *La Musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2005, 720 p.

WANDERLEY, Marcelo Mortensen, ORIO Nicola, « Evaluation of Input Devices for Musical Expression : Borrowing Tools from HCI », *Computer Music Journal*, vol. 26, no. 3, 2002, p. 62-76.

WANG, Anchao, « Discussion sur le classement historique de tempérament du guqin », *Journal de l'Université d'Art de Nanjing*, n° 4, Nanjing, 2004, p. 99-101.

王安潮, 古琴律制的历史分期述评, 南京艺术学院学报, 第 4 期, 南京, 2004, p. 99-101.

WANG, Anguo, « La réflexion sur des œuvres musicaux de la Nouvelle Vague », *Musicologie en Chine*, n° 2, Pékin, 1988, p. 12-14.

王安国, 新潮作品研究随感, 中国音乐学, 第 2 期, 北京, 1988, p. 12-14.

WANG, Anguo, « La valeur sociale des œuvres musicales modernes en Chine et la culture des jeunes compositeurs », *Musique populaire*, n° 1, Pékin, 2007, p. 18-21.

王安国, 我国现代音乐作品的社会价值及青年作曲家的培养, 人民音乐, 第 1 期, 北京, 2007, p. 18-21.

WANG, Anguo, « Résumé de l'échange des jeunes compositeurs sur leurs nouvelles œuvres », *Recherche musicale*, n° 2, Pékin, 1986, p. 119-121.

王安国, 青年作曲家新作交流会综述, 音乐研究, 第 2 期, 北京, 1986, p. 119-121.

WANG, Anguo, « Retour sur la réunion d'échange des jeunes compositeurs », *Recherche musicale*, n° 4, Pékin, 2000, p. 15-21.

王安国, 人才作品时代 : 中青年作曲家“新作交流会”后的思考, 音乐研究, 第 4 期, 北京, 2000, p. 15-21.

WANG, Bin, « Cercle et changement : le point de vue de Fang Dongmei sur le temps », *Studies of Zhou Yi*, n° 4, Jinan, 2016, p. 32-37.

王彬, 论方东美回旋变易的周易时间观, 周易研究, 第 4 期, 济南, 2016, p. 32-37.

WANG, Chenghong, « Exploration de la polyphonie contrastée dans l'opéra du Sichuan », *Sichuan Drama*, n° 5, Chengdu, 2015, p. 53-56.

王成洪, 川剧高腔音乐中的对比复调探索, 四川戏剧, 第 5 期, 成都, 2015, p. 53-56.

WANG, Fengtong, ZHANG, Lin, « Le rythme symétrique et asymétrique de la dynastie Song : Discussion avec M. Zhuang Yongping », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 1, Shanghai, 1993, p. 31-35.

王凤桐, 张林, 宋代均拍非均等节拍 : 与庄永平等先生讨论, 上海音乐学院学报, 第 1 期, 上海, 1993, p. 31-35.

WANG, Fuhong, « L'interprétation du rationalisme de la musique de la Nouvelle Vague », *Musique de la Chine*, n° 4, Pékin, 2015, p. 98-102.

王福鸿, “新潮音乐”文献之“理性主义”释义, 第 4 期, 中国音乐, 北京, 2015, p. 98-102.

- WANG, Hefei, « La voie de l'exploration et de l'innovation : Le modèle chinois et la poursuite conceptuelle au Festival international de musique électronique de Pékin », *Diffusion de la musique*, n° 3, Pékin, 2013, p. 38-44.
王鹤霏, 探索与创新之道--北京国际电子音乐节的“中国模式”与理念追求, 艺术传播研究, 第 3 期, 北京, 2013, p. 38-44.
- WANG, Jingyuan, *Étude sur la morphologie de la musique instrumentale folklorique de Zhejiang*, Pékin, Presses de l'Académie chinoise d'art, 2012, 490 p.
汪静渊, 浙江民间器乐曲音乐形态研究, 中国艺术研究院, 2012, 490 p.
- WANG, Jingyuan, « Étude sur les méthodes musicales de Yu Yao Wei et Lian Huan Kou dans la musique instrumentale folklorique du Zhejiang », *Musicologie en Chine*, n° 4, Pékin, 2013, p. 83-91.
汪静渊, 浙江民间器乐曲中鱼咬尾与连环扣的音乐形态研究, 中国音乐学, 第 4 期, 北京, 2013, p. 83-91.
- WANG, Jun, *Recherche sur la pensée musicale de Zhu Zaiyu*, Pékin, Maison d'Éditions de Musique populaire, 2013, 203 p.
王军, 朱载堉乐律思想研究, 北京, 人民音乐出版社, 2013, 203 p.
- WANG, Li, « Analyse des conditions historiques de la musique étrangère pour promouvoir la prospérité et le développement de la musique locale », *Journal de l'Université Nationale Centrale*, n° 4, Pékin, 2006, p. 117-120.
王力, 外来音乐推动本土音乐繁荣发展的历史条件分析, 中央民族大学学报, 第 33 卷第 4 期, 北京, 2006, p. 117-120.
- WANG, Lin, *Comparaison des techniques de musique traditionnelle chinoise dans les œuvres de musique électronique de Liu Jian et de Zhang Xiaofu*, Xi'an, Université Normale du Shaanxi, 2010, 61 p.
王林, 张小夫、刘健电子音乐作品中国音乐传统手法比较, 西安, 陕西师范大学, 2010, 61 p.
- WANG, Lu, *Comparaison du tempérament de la musique folklorique entre Sud et Nord de la Chine*, Pékin, Presses du Conservatoire Central de Musique, 2013, 104 p.
王璐, 中国南北方民间音乐律制对比研究, 北京, 中央音乐学院, 2013, 104 p.
- WANG, Qian, *L'utilisation de caractéristiques du langage musical traditionnel de la Chine dans la création de musique chinoise moderne : l'exemple de la musique de Guo Wenjing et de Qin Wenchen*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 2013, 55 p.
王茜, 中国民族音乐语言特征在中国现代音乐创作中的运用 : 以郭文景, 秦文琛为例, 上海, 上海音乐学院, 2013, 55 p.
- WANG, Shenshen, LIU, Jian, ZHOU, Jinmin, « Une nouvelle ère appelle une nouvelle musique », *Musique populaire*, n° 6, Pékin, 1986, p. 4-7.
汪申申, 刘健, 周晋民, 新的时代呼唤着新的音乐, 人民音乐, 第 6 期, 北京, 1986, p. 4-7.
- WANG, Shijin, « Partie et intégrité du point de vue de la théorie fractale », *Journal de la science des systèmes*, n° 1, Taiyuan, 2006, p. 40-44.
王世进, 分形理论视野下的局部与整体研究, 系统科学学报, 第 1 期, 太原, 2006, p. 40-44.
- WANG, Wei, *L'aperçu et l'exploration du développement de la modalité*, Chongqing, Presses de l'Université du Sud-Ouest, 2014, 42 p.

王玮, 调式的发展概述及其探索, 重庆, 西南大学, 2014, 42 p.

WANG, Xi, « La loi de Ligeti dans la pensée micro-polyphonique », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 2, Wuhan, 2006, p. 30-36.

王茜, 论里盖蒂的微复调思维规律, 武汉音乐学院, 第 2 期, 武汉, 2006, p. 30-36.

WANG, Xianyan, « Improvisation dans le patrimoine de la musique instrumentale traditionnelle », *Journal du Collège d'Art du Yunnan*, n° 1, 2017, p. 42-59.

王先艳, 传统器乐传承中的即兴演奏, 云南艺术学院学报, 第 1 期, 昆明, 2017, p. 42-59.

WANG, Xiaojun, LIU, Chenghua, « Un résumé des études sur la musique contemporaine en Chine », *Journal de l'Université d'Art de Nanjing*, n° 1, Nanjing, 2006, p. 6-17.

王晓俊, 刘承华, 中国当代音乐文化研究综述, 第 1 期, 南京艺术学院学报, 南京, 2006, p. 6-17.

WANG, Xu, *Gui gu zi*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2016, 249 p.

王翎, 擗闾第一, 北京, 中华书局, 2016, 249 p.

WANG, Yanhong, « Le point de vue de la création du naturalisme de Yu Jian », *Sciences Sociales du Shandong*, n° 12, Jinan, 2012, p. 63-66.

王艳红, 论于坚的自然主义创作观, 山东社会科学, 第 12 期, 济南, 2012, p. 63-66.

WANG, Yaohua, « Étude sur la généalogie mélodique de la musique traditionnelle chinoise », *Musicology in China*, n° 1, Pékin, 2016, p. 136-137.

王耀华, 中国各民族传统音乐旋律音调系谱及其流变之综合研究, 中国音乐学, 第 1 期, 北京, 2016, p. 136-137.

WANG, Yaohua, « Les caractéristiques structurelles et la base philosophique de la musique traditionnelle chinoise », *Hundred schools in arts*, n° 5, Nanjing, 2010, p. 98-106.

王耀华, 中国传统音乐的结构特点及其哲学基础, 艺术百家, 第 5 期, 南京, 2010, p. 98-106.

WANG, Yaohua, « L'innovation de la forme et du contenu de la musique contemporaine chinoise diffusée à l'étranger », *Recherche musicale*, n° 3, Pékin, 2018, p. 51-60.

王耀华, 中国当代音乐海外传播作品的内容形式创新论, 音乐研究, 第 3 期, 北京, 2018, p. 51-60.

WANG, Yin, « Le point de vue de Xunzi sur la vision dialectique de l'expérience entre le langage et la connaissance », *Études de langues étrangères*, n° 5, Harbin, 2006, p. 1-7.

王寅, 荀子论语言的体验认知辩证观: 语言哲学再思考: 语言的体验性, 外语学刊, 第 5 期, 哈尔滨, 2006, p. 1-7.

WANG, Yunhong, « Résumé du tempérament de la Chine ancienne », *Journal du Conservatoire du Sichuan*, n° 3, Chengdu, 1993, p. 15-23.

王允红, 中国古代音律律制简说, 第 3 期, 四川音乐学院学报, 1993, p. 15-23.

WANG, Zhansi, *L'utilisation et l'interprétation des percussions de l'Opéra de Pékin dans les œuvres du pipa*, Pékin, Presses du Conservatoire Central de Musique, 2018, 24 p.

王湛思, 浅析京剧打击乐元素在琵琶重奏作品中的运用与演奏 : 以« 武生 »为例, 中央音乐学院, 2018, 24 p.

WARSAZSKI, Jean-Marc, « Ligeti György 1923-2006 », site Musicologieorg, rubrique « Biographies », https://www.musicologie.org/Biographies/ligeti_gyorgy.html. Consulté le 20 mars 2020.

WEBER, Dominique, « La fuite de soi, le masque du divertissement », *Études*, Tome 395, Paris, p. 631-641.

WEI, Yan, « Esthétique de la création musicale contemporaine en Chine », *Journal du Conservatoire de Shenyang*, n° 4, Shenyang, 2007, p. 122-124.

魏艳, 关于中国现代音乐创作的美学思考, 沈阳音乐学院学报, 第 4 期, 沈阳, 2007, p. 122-124.

WEN, Tianxiang, 文天祥, « Jiang kang fu di shi wu, 建康府第十五 », Site gushiwen, https://so.gushiwen.cn/shiwenv_7889f2140253.aspx. Consulté le 18 Juin 2020.

WESSEL, David, « Timbre Space as a Musical Control Structure », *Computer Music Journal*, vol. 3, n° 2, Cambridge, 1979, p. 45-52.

WILL, Udo, « La baguette magique de l'ethnomusicologue: Repenser la notation et l'analyse de la musique », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 12, Genève, Georg Éditeur, 1999, p. 9-33.

WU, Haiping, « Exploration préliminaire de la musique de déconstruction », *Journal du Conservatoire de Tianjin*, n° 3, Tianjin, 2003, p. 42-48.

吴海萍, 解构主义音乐初探, 天津音乐学院学报, 第 3 期, 天津, 2003, p. 42-48.

WU, Haoqiong, *Étude sur la musique folklorique de la province du Fujian*, Fuzhou, Presses de l'Université Normale de Fujian, 2018, 304 p.

吴浩琼, 南音音律研究, 福州, 福建师范大学, 2018, 304 p.

WU, Jia, *Étude sur la structure sonore et les éléments perceptuels du jugement esthétique du son*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2008, 188 p.

吴佳, 感性声音结构并审美判断形成的感性契机研究, 上海, 上海音乐学院, 2008, 188 p.

WU, Jiangxue, 吴绛雪, « Poème de paysage de printemps, 春景诗 », <https://www.docin.com/p-2322099711.html>. Consulté le 20 avril 2020.

WU, Yongyi, « Musique moderne et l'école moderne de musique », *Recherche musicale*, n° 1, Pékin, 1988, p. 33-45.

伍雍谊, 现代音乐与现代派音乐, 音乐研究, 第 1 期, 北京, 1988, p. 33-45.

WU, Yuebei, *Nirvana de la musique de l'avant-garde : Étude sur la technique de composition de la musique spectrale basée sur l'algorithme*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2009, 146 p.

吴粤北, 先锋派实验音乐之涅槃基于算法的频谱作曲技法研究, 上海, 上海音乐学院, 2009, 146 p.

WU, Yuqing, « Tradition confucéenne et pensées musicales contemporaine », *Musicologie en Chine*, n° 4, Pékin, 1993, p. 5-13.

吴毓清, 儒学传统与现代音乐思潮, 中国音乐学, 第 4 期, 北京, 1993, p. 5-13.

XIAN, Wen Nong, *L'autorité de la chaise : de sa fonction à sa transformation en œuvre dans l'art chinois et occidental*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, 372 p.

XIAO, Wuxiong, *Structure d'organisation de la musique spectrale*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Musique de Shanghai, 2008, 199 p.

肖武雄, 频谱音乐组织结构, 上海, 上海音乐学院, 2008, 199 p.

XIANG, Hua, *Étude sur la structure de la mélodie des chansons folkloriques de la nation Tujia*, Fuzhou, Université Normale de Fujian, 2013, 279 p.

向华, 土家族民歌旋律音调结构研究, 福建师范大学, 2013, 279 p.

XIANG, Xiaogang, « La sortie du développement de la création musicale contemporaine de la Chine et la musique de Tan Dun », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 2003, p. 61-66.

项筱刚, 谭盾音乐与中国现代音乐创作的发展出路, 武汉音乐学院学报, 第 1 期, 武汉, 2003, p. 61-66.

XIANG, Xiaomin, « Littérature moderniste et naturalisme en Occident », *Chinese Language and Literature Research*, n° 4, Kaifeng, 2013, p. 118-123.

项晓敏, 西方现代主义文学与自然主义, 汉语言文学研究, 第 4 卷第 4 期, 开封, 2013, p. 118-123.

XIANG, Xiyuan, « Une grande variété de musique chinoise moderne », *Journal du Conservatoire de Tianjin*, n° 3, Tianjin, 2002, p. 65-71.

相西源, 色彩斑斓的中国现代音乐, 天津音乐学院学报, 第 3 期, 天津, 2002, p. 65-71.

XIANG, Yang, ZHANG, Huan, « Discussion sur la diffusion de la musique de palais jusqu'à nos jours », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 2, Wuhan, 2002, p. 30-36.

项阳, 张欢, 大曲的原生态遗存论纲, 武汉音乐学院学报, 第 2 期, 武汉, 2002, p. 30-36.

XING, Shurong, *Imagination littéraire en contexte politique : étude sur la recherche de racines en littérature des années 1980*, Yanji, Université Yanbian, 2007, 80 p.

邢树荣, 政治语境下的文学想象: 80 年代寻根文学再研究, 延吉, 延边大学, 2007, 80 p.

XU, Changhui, « L'introduction de la musique occidentale et le développement de la musique asiatique contemporaine », *Musicologie en Chine*, n° 2, Pékin, 1991, p. 129-143.

许常惠, 西方音乐的传入与亚洲现代音乐的发展, 中国音乐学, 第 2 期, 北京, 1991, p. 129-143.

XU, Fei, « Recherche sur l'algorithme du tempérament égal de Zhu Zaiyu », *Journal du Conservatoire de Musique du Sichuan*, n° 4, Chengdu, 1994, p. 54-59.

徐飞, 朱载堉十二平均律算法考, 四川音乐学院学报, 第 4 期, 成都, 1994, p. 54-59.

XU, Jinglong, *Recherche sur la tendance humaniste de la pensée en Chine dans les années 1980*, Harbin, Université du Heilongjiang, 2016, 218 p.

徐敬龙, 20 世纪 80 年代中国的人道主义思潮研究, 哈尔滨, 黑龙江大学出版社, 2016, 218 p.

XU, Liang, *Enquête et recherche sur les caractéristiques musicales du peuple Dong*, Pékin, Presses de l'Université Minzu de Chine, 2005, 73 p.

徐亮, 侗族大歌音乐特征的实地调查和研究, 北京, 中央民族大学, 2005, 73 p.

XU, Mengying, « Les pensées éducatives de Lao Tseu », *Journal de l'Université Normale du Henan*, n° 5, Xinxiang, 1996, p. 79-82.

许梦瀛, 老子的教育思想, 河南师范大学学报, 第 5 期, 信阳, 1996, p. 79-82.

XU, Qing, *l'exploration du rythme du gong et du tambour dans l'Opéra de Pékin*, Pékin, Presses du Conservatoire de la Chine, 2011, 49 p.

许清, 京剧锣鼓节奏教学初探, 北京, 中国音乐学院, 2011, 49 p.

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

XU, Youyu, 徐友渔, « Essor culturel dans les années 80 : la pensée dominante et la sublimation, 80 年代文化热 : 主流思想及其超越 », <https://wenku.baidu.com/view/d29bd860fc4ffe473268ab75.html>, rubrique « Bibliothèque de Baidu ». Consulté le 25 mai 2018.

XU, Yu, « Parler de musique et de médecine », *Journal de l'Université Médicale de Nanjing*, n° 5, Nanjing, 2014, p. 424-426.

徐雨, 浅谈音乐与医学, 南京医科大学学报, 第 5 期, 南京, 2014, p. 424-426.

XU, Yuan, « Alexander Goehr au Conservatoire Central de Musique », *Musique populaire*, n° 10, Pékin, 1980, p. 39-41.

徐源, 亚历山大·葛尔教授在中央音乐学院, 人民音乐, 第 10 期, 北京, 1980, p. 39-41.

XU, Yuanyong, « La relation entre la musique instrumentale et le chant traditionnel », *Musique de la Chine*, n° 4, Pékin, 2006, p. 108-111.

徐元勇, 论器乐演奏声腔化与我国古代唱调的渊源, 中国音乐, 第 4 期, 北京, 2006, p. 108-111.

XU, Zhibo, « Sur la théorie de la création musicale contemporaine chinoise », *Musicologie en Chine*, n° 2, Pékin, 2020, p. 19-26.

徐志博, 中国当代音乐创作理论刍议, 中国音乐学, 第 2 期, 北京, 2020, p. 19-26.

XU, Zi, 徐鼐, *Les essais de lecture*, 读书杂释, <http://www.doc88.com/p-3827662942065.htm>, 6 octobre 2016. Consulté le 4 avril 2018.

XUE, Yibing, LI, Limin, « Le système de tempérament des orchestres nationaux modernes de la Chine », *Hundred Schools in Arts*, n° 3, Nanjing, 2009, p. 81-84.

薛艺兵, 李丽敏, 论现代民族管弦乐队的音律体制, 第 3 期, 艺术百家, 2009, p. 81-84.

YAN, Fei, *L'exploration et la pratique de la musique instrumentale nationale chinoise contemporaine*, Nanjing, Université d'Art de Nanjing, 2011, 136 p.

燕飞, 当代中国民族器乐创作对新音响的探索与实践, 南京, 南京艺术学院, 2011, 136 p.

YANG, Dong, « Nature poétique et scientifique : vision scientifique du naturalisme de John Ballas », *Journal of Guangxi Institute of Education*, n° 3, Nanning, 2014, p. 68-72.

杨东, 诗意与科学的自然 : 约翰巴勒斯自然主义科学观研究, 广西教育学院学报, 第 3 期, 南宁, 2014, p. 68-72.

YANG, Hong, *Contemporary Chinese music*, Pékin, New Star Press, 2013, 279 p.

YANG, Hongshui, « Les caractéristiques de l'opéra traditionnel de Laoqiang du Shanxi », *Musique de la Chine*, n° 3, Pékin, 2010, p. 191-195.

杨洪冰, 古老声腔艺术的表意性空间 : 陕西老腔戏剧艺术的个性特点, *中国音乐*, 北京, 第 3 期, 2010, p. 191-195.

YANG, Liqing, « Introduction aux techniques d'harmonie de la musique du XX^e siècle », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2004, p. 20-30.

杨立青, 20 世纪音乐的和声技法序论, *上海音乐学院学报*, 第 3 期, 上海, 2004, p. 20-30.

YANG, Shanwu, « Le concept et la pratique des voix multiples dans la musique traditionnelle chinoise », *Musicologie en Chine*, n° 3, Pékin, 1996, p. 39- 53.

杨善武, 中国传统音乐中多声的观念与实践, *中国音乐学*, 第 3 期, 北京, 1996, p. 39- 53.

YANG, Zhimin, *Recherche sur l'opéra de Daoqing dans le bassin du fleuve Jaune*, thèse de doctorat, Fuzhou, Université Normale du Fujian, 2017, 489 p.

杨志敏, 黄河流域道情戏研究, 福州, 福建师范大学, 2017, 489 p.

YANG, Xiuzhao, LU, Kegang, HE, Hong, « Le ton neutre et le mode de la musique minoritaire du Guangxi », *Exploration artistique*, n° 1, Nanning, 1987, p. 5-28.

杨秀昭, 卢克刚, 何洪, 论广西少数民族音乐的中立音与调式, *艺术探索*, 第 1 期, 南宁, 1987, p. 5-28.

YANG, Yandi, « La transformation de la musique dans la modernité : réflexions sur la modernité dans la culture musicale chinoise et occidentale au début du XX^e siècle », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 1, Shanghai, 2006, p. 57-64.

杨燕迪, 音乐的现代性转型 : 现代性在 20 世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思, 第 1 期, *音乐艺术*, 上海, 2006, p. 57-64.

YANG, Yinliu, « Étude sur les trois tempéraments », *Recherche musicale*, n° 1, Pékin, 1982, p. 31-40.

杨荫浏, 三律考, *音乐研究*, 第 1 期, 北京, 1982, p. 31-40.

YANG, Zhengjun, « Le principe du changement structurel dans la création musicale contemporaine en Chine », *Recherche Musicale*, n° 2, Pékin, 2013, p. 91-100.

杨正君, 中国当代音乐创作中的结构性变速原则, *音乐研究*, 第 2 期, 北京, 2013, p. 91-100.

YANG, Zhimin, *Recherche sur l'opéra taoïste dans le bassin du fleuve Jaune*, Fuzhou, Presses de l'Université Normale du Fujian, 2017, 489 p.

杨志敏, 黄河流域道情戏研究, 福州, 福建师范大学, 2017, 489 p.

YANG, Zhu, « Taoïsme et théorie de la poésie chinoise ancienne », *Journal de l'Université Normale de Pékin*, n° 4, Pékin, 1990, p. 49-57.

杨铸, 道家思想与中国古代诗歌理论, *北京师范学院学报*, 第 4 期, 北京, 1990, p. 49-57.

YAO, Yaping, « Récapitulation de la musique de la Nouvelle Vague depuis 40 ans », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 2018, p. 3-8.

姚亚平, 回首新潮音乐 40 年, *中央音乐学院学报*, 第 4 期, 北京, 2018, p. 3-8.

YAO, Yijun, « Réflexions sur la classification de la musique traditionnelle à l'ère numérique », *Musique de la Chine*, n° 1, Pékin, 2008, p. 81-85.

- 姚艺君, 数字化时代的传统音乐分类问题思考 : 以戏曲声腔为例, *中国音乐*, 第 1 期, 北京, 2008, p. 81-85.
- YAO, Yijun, YUAN, Huan, « Une nouvelle exploration sur la tonalité dans l'opéra chinois », *Musique de la Chine*, n° 3, Pékin, 2018, p. 86-103.
姚艺君, 袁环, 中国戏曲声腔研究新探, 第 3 期, 中国音乐, 北京, 2018, p. 86-103.
- YARUSTOVSKI, Boris, « Quelques réflexions sur la musique et la société », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 6, n° 2, Zagreb, 1975, p. 283-287.
- YE, Feng, « Pourquoi je crois au naturalisme et au physicalisme ? », *Philosophical Review*, n° 1, Wuhan, 2012, p. 1-66.
叶峰, 我为什么相信自然主义及物理主义 ?, 哲学评论, 第 1 期, 武汉, 2012, p. 1-66.
- YE, Lang, *Principes esthétiques*, Pékin, Presses de l'Université de Pékin, 2009, 460 p.
叶朗, 美学原理, 北京, 北京大学出版社, 2009, 460 p.
- YE, Shuxun, « La connotation du concept de nature de Guo Xiang et les problèmes connexes », *Philosophie moderne*, n° 5, Guangzhou, 2018, p. 129-137.
叶树勋, 郭象“自然”观念的内涵及其相关问题, 现代哲学, 第 5 期, 广州, 2018, p. 129-137.
- YI, Hua, « De l'œuvre au texte : le changement du concept d'œuvres musicales dans le contexte postmoderne », *Journal du Conservatoire de Guangzhou*, n° 3, Guangzhou, 2015, p. 42-51.
易桦, 从作品到文本 : 后现代语境中音乐作品观念的转变, 第 3 期, 星海音乐学院学报, 广州, 2015, p. 42-51.
- YU, Cuicui, *Les changements historiques d'orientation des valeurs des enseignants depuis la fondation de la République Populaire de Chine*, Jinan, Université normale du Shandong, 2016, 231 p.
于翠翠, 建国以来教师的价值观取向的历史变迁, 济南, 山东师范大学, 2016, 231 p.
- YU, Hui, « L'échelle de Zarlino et le tempérament multiple du guqin », *Musicologie en Chine*, n° 2, Pékin, 2014, p. 104-109.
喻辉, 从扎利诺音阶的实践看古琴音乐的纯律与“复合律制”问题, 中国音乐学, 第 2 期, 北京, 2014, p. 104-109.
- YU, Hui, « Tempérament du guqin », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 1993, p. 58-64.
喻辉, 琴律探微, 武汉音乐学院学报, 第 1 期, 武汉 1993, p. 58-64.
- YU, Tao, *La poétique de l'océan en musique contemporaine : de Debussy à nos jours*, Paris, Presses de l'Université de Paris VIII, 2006, 763 p.
- YU, Zhongwen, « Frontières entre l'art postmoderne et l'art moderne », *Journal de l'Université de Chongqing*, n° 5, Chongqing, 2006, p. 108-114.
喻仲文, 论后现代主义艺术和现代主义艺术的界限, 重庆大学学报, 第 12 卷第 5 期, 重庆, 2006, p. 108-114.
- YUAN, Lijun, « La modernité esthétique se tourne vers la modernisation de la musique occidentale », *Journal du Conservatoire de Guangzhou*, n° 2, Guangzhou, 2018, p. 34-44.

袁利军, 审美现代性转向与西方音乐的现代性转型刍议, 星海音乐学院学报, 第 2 期, 广州, 2018, p. 34-44.

YUAN, Yan, « L'analyse narrative des fables de Lie Tseu », *Jiangxi Social Sciences*, n° 8, Nanchang, 2010, p. 39-44.

袁演, 列子寓言的叙事分析, 江西社会科学, 第 8 期, 南昌, 2010, p. 39-44.

ZANG, Heng, *Pensées culturelles traditionnelles dans la création musicale chinoise moderne et contemporaine : discussion sur l'exploration et la pratique de la création musicale personnelle*, Nanjing, Presses de l'Institut des Arts de Nanjing, 2019, 101 p.

臧恒, 中国现当代音乐创作中传统文化思想辨析: 兼论个人音乐创作的探索与实践, 南京艺术学院, 2019, 101 p.

ZENG, Suijin, « Le tempérament de la guimbarde de Liangshan », *Musicologie en Chine*, n° 2, Pékin, 1986, p. 120-129.

曾遂今, 凉山彝族口弦的律学研究, 第 2 期, 中国音乐学, 1986, p. 120-129.

ZHAN, Donghua, « Trois manières fondamentales d'observer le temps dans la Chine ancienne : une dimension de la conscience du temps dans la Chine ancienne », *Journal of Literature, History and philosophy*, n° 1, Nanchang, 2008, p. 79-87.

詹冬华, 中国古代三种基本的观时方式: 切入古代的时间意识的一个维度, 文史哲, 第 1 期, 南昌, 2008, p. 79-87.

ZHAN, Wan, « les caractéristiques artistiques de la musique de Jiangnan Sizhu », *Hundred Schools in Art*, n° 5, Nanjing, 2004, p. 143-145.

詹皖, 论江南丝竹音乐的艺术特色, 艺术百家, 第 5 期, 南京, 2004, p. 143-145.

ZHANG, Chunlei, « La transformation et la perte de la pensée de la musique folklorique : *La lune au-dessus d'une fontaine* », *Journal du Conservatoire de Musique de Tianjin*, n° 1, Tianjin, 2017, p. 52-59.

张春蕾, 民间音乐思维的转变与丢失: 作为民间音乐与艺术音乐的二泉映月, 天津音乐学院学报, 第 1 期, 天津, 2017, p. 52-59.

ZHANG, Fang, « Incompréhensions culturelles de l'appréciation et l'effet esthétique de la musique moderne », *Journal du Conservatoire de Sichuan*, n° 3, Chengdu, 2005, p. 41-48.

张放, 现代音乐欣赏的文化误解及其审美效应, 音乐探索, 第 3 期, 成都, 2005, p. 41-48.

ZHANG, Gang, *Un air pour des pièces musicales : du phénomène à l'essence*, Pékin, Presses de l'Académie Chinoise d'Art, 2003, 138 p.

张刚, 一曲多用从现象到本质, 北京, 中国艺术研究院, 2003, 138 p.

ZHANG, Guoqing, « Modernité, modernisme et postmodernisme », *Journal de l'Université du Zhejiang*, n° 4, Hangzhou, 1997, p. 11-22.

张国清, 现代性, 现代主义与后现代主义, 浙江大学学报, 第 4 期, 杭州, 1997, p. 11-22.

ZHANG, Hua, *La comparaison des trois tempéraments dans la musique chinoise et occidentale*, Baoding, Presses de l'Université du Hebei, 2007, 50 p.

张华, 中西方音乐三大律制之比较, 保定, 河北大学, 2007, 50 p.

ZHANG, HuaYing, *Étude sur la notation de la musique du guqin*, Pékin, Presses de l'Académie Chinoise d'Art, 2006, 245 p.

章华英, 古琴音乐打谱之理论与实证研究, 中国艺术研究院, 2006, 245 p.

ZHANG, Jianguo, « Un nouveau concept de création d'opéra 1 + 1 = 1 : De Qin Shi Huang pour voir le concept de création d'opéra de Tan Dun », *Musique populaire*, n° 3, Pékin, 2008, p. 23-25.

张建国, 全新的歌剧创作观念 1+1=1: 从《秦始皇》看谭盾的歌剧创作理念, 人民音乐, 第3期, 北京, 2008, p. 23-25.

ZHANG, Lichang, « Le royaume du sens du ton : recherche sur la motivation du ton des noms monosyllabiques en chinois mandarin », *Journal Qilu*, n° 1, Qufu, 2014, p. 155-160.

张立昌, 声调意义的疆域: 汉语普通话单音名词声调理据研究, 齐鲁学刊, 第1期, 曲阜, 2014, p. 155-160.

ZHANG, Ning, « Les six lignes du Yi King : Six étapes du développement des choses », <https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404634534170984469>. Consulté le 3 juin 2021.

张宁, 易经六爻: 事物发展的六个阶段. Consulté le 3 juin 2021.

ZHANG, Qing, *Étude sur l'application des éléments de musique d'opéra chinois dans la création de musique contemporaine en Chine*, Shanghai, Presses du Conservatoire de Shanghai, 2010, 120 p.

张晴, 中国戏曲音乐元素在中国当代音乐创作中的应用研究, 上海, 上海音乐学院, 2010, 120 p.

ZHANG, Shuhui, *Étude sur la capacité musicale dans le domaine de la psychologie*, Changchun, Presses de l'Université de Jilin, 2005, 179 p.

章淑慧, 心理学视野中音乐能力的研究, 长春, 吉林大学, 2005, 179 p.

ZHANG, Wentao, « Le sens de poétique dans la poésie culturelle », *Journal de l'Université de Fuzhou*, n° 2, Fuzhou, 2012, p. 58-62.

张文涛, 文化诗学的« 诗学含义 », 第2期, 福州大学学报, 福州, 2012, p. 58-62.

ZHANG, Xiansheng, « Penser et regarder vers l'avenir dans la musique chinoise au XXI^e siècle », *Journal du Conservatoire de Guangzhou*, n° 1, Guangzhou, 2001, p. 16-18.

张宪生, 21世纪中国音乐的思考与前瞻, 第1期, 星海音乐学院, 广州, 2001, p. 16-18.

ZHANG, Yong, « Une enquête sur le développement contemporain de la musicothérapie traditionnelle chinoise », *Musique populaire*, n° 11, Pékin, 2017, p. 82-87.

张勇, 中国民族音乐治疗当代发展探究, 人民音乐, 第11期, 北京, 2017, p. 82-87.

ZHANG, Zhaoying, *Étude sur des chants de la dynastie Ming et Qing*, Fuzhou, Presses de l'Université Normale de Fujian, 2008, 251 p.

张兆颖, 明、清南音传本曲牌研究, 福建师范大学, 2008, 251 p.

ZHANG, Zhenji, « Source du contenu musical, du matériel et la création artistique de la musique d'A Bing », *Journal de l'École d'Art de Nanjing*, n° 3, Nanjing, 1980, p. 53-64.

张振基, 阿炳无标题二胡的音乐内容、素材来源及其艺术创造, 南京艺术学院学报, 第3期, 南京, 1980, p. 53-64.

ZHAO, Deyi, « Résumé des points principaux de Chengdu International Modern Music Festival in China and the 2001 National Exchange of New Works of Young Composers », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 2004, p. 81-83.

赵德义, 探索步伐不止创新精神万岁, 第1期, 武汉音乐学院学报, 武汉, 2004, p. 81-83.

ZHAO, Di, *Recherche sur la vision naturelle de l'harmonie entre l'homme et la nature dans l'art chinois du guqin*, Jinan, Presses de l'Université Shan Dong, 2016, 140 p.
赵頔, 中国古琴艺术的“天人和谐”自然观研究, 济南, 山东大学, 2016, 140 p.

ZHAO, Dongmei, *La succession et l'innovation des éléments de la tonalité de la musique traditionnelle chinoise dans la création de musique moderne*, Pékin, Presses du Conservatoire de Musique de la Chine, 2010, 192 p.
赵冬梅, 中国传统音乐的音高元素在现代音乐创作中的继承与创新, 北京, 中国音乐学院, 2010, 192 p.

ZHAO, Dongmei, « L'héritage et l'innovation de la musique folklorique multi-voix dans la création de musique moderne en Chine », *Musique de la Chine*, n° 4, Pékin, 2013, p. 12-28.
赵冬梅, 民间多声在中国现代音乐创作中的继承与创新, 第 4 期, 中国音乐, 北京, 2013, p. 12-28.

ZHAO, Kai, FEI, Lianghua, « Basé sur la méthode de notation de tonalité à cinq niveaux : décrire les tons chinois avec précision », *Journal de l'Université de radio et de télévision de Guangzhou*, n° 1, Guangzhou, 2017, p. 49-54.
赵凯, 费良华, 基于五度标记法: 精确描述汉语声调, 广州广播电视大学学报, 第 1 期, 广州, 2017, p. 49-54.

ZHAO, Kairong, « Le postmodernisme et la reconstruction de l'humanisme », *Journal de l'Université de Wuhan*, n° 3, Wuhan, 2000, p. 319-323.
赵凯荣, 后现代主义与人文精神的重建, 武汉大学学报, 第 53 卷第三期, 武汉, 2000, p. 319-323.

ZHAO, Songguang, « L'hypothèse du 3/4 de ton », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 2, Pékin, 1982, p. 8-12.
赵宋光, 关于 3/4 音的律学假设, 中央音乐学院学报, 第 2 期, 北京, 1982, p. 8-12.

ZHAO, Rui, *Les renaissances et les innovations de la culture traditionnelle chinoise dans la musique contemporaine chinoise depuis les années 1980*, Paris, Éditions You Feng, 2019, 411 p.

ZHAO, Yanhui, « Près de la gamme tempérée : le changement de tempérament dans la pratique du suona dans le nord de la province du Jiangsu au XX^e siècle », *Musicologie en Chine*, n° 1, 2015, p. 130-137.
赵宴会, 从模糊律制到近十二平均律 : 20 世纪苏北民间唢呐的实践律制变迁, 中国音乐学, 第 1 期, 北京, 2015, p. 130-137.

ZHAO, Yating, *Étude sur la justesse d'intonation de l'exécution d'erhu*, Linfen, Presses de l'Université Normale de Shanxi, 2016, 55 p.
赵亚婷, 二胡演奏中音准问题及其对策研究, 临汾, 山西师范大学, 2016, 55 p.

ZHAO, Yuqiang, « Pour comprendre le Tao à travers le langage : La logique interne de la philosophie du langage taoïste », *Sciences Sociales du Zhejiang*, n° 8, Hangzhou, 2017, p. 107-114.
赵玉强, 由言观道: 道家语言哲学的内在逻辑与路向探赜, 浙江社会科学, 第 8 期, 杭州, 2017, p. 107-114.

ZHENG, Jiewen, « Philosophie taoïste de la transformation Yin-Yang », *Journal académique Qilu*, n° 6, Qufu, 1997, p. 38-44.

郑杰文, 纵横家道家的阴阳转化哲学观, 齐鲁学刊, 第 6 期, 曲阜, 1997, p. 38-44.

ZHENG, Rongda, « La série harmonique dans la musique », *Journal du Conservatoire de Musique de Wuhan*, n° 2, Wuhan, 1996, p. 40-47.

郑荣达, 音乐实践中的谐音列, 武汉音乐学院学报, 第 2 期, 武汉, 1996, p. 40-47.

ZHENG, Rongda, « Le changement de la théorie de transition et de modulation pendant la dynastie Tang », *Musique de la Chine*, n° 4, Pékin, 2011, p. 6-14.

郑荣达, 唐代旋宫转调形式的流变, 中国音乐, 第 4 期, 北京, 2011, p. 6-14.

ZHENG, Xiaohong, GENG, Jipeng, « Exploration des instruments de musique dans la musique taoïste », *Music Magazine*, n° 8, Mianyang, 2013, p. 104-105.

郑小红, 耿纪朋, 道教音乐中的乐器考略, 音乐大观, 第 8 期, 绵阳, 2013, p. 104-105.

ZHENG, Yinglie, « Le concept de musique sérielle et d'autres - et discussion avec le camarade Su Xia », *Musique populaire*, n° 6, Pékin, 1983, p. 14-16.

郑英烈, 序列音乐的概念及其他: 兼与苏夏同志商榷, 人民音乐, 第 6 期, 北京, 1983, p. 14-16.

ZHENG, Yinglie, « Reparler du concept de musique sérielle et d'autres - et discussion avec le camarade Su Xia », *Musique populaire*, n° 7, Pékin, 1984, p. 23-26.

郑英烈, 序列音乐的概念及其他: 兼与苏夏同志商榷, 人民音乐, 第 7 期, 北京, 1984, p. 23-26.

ZHENG, Zhong, « Le système rythmique de Messiaen », *Music Research*, n° 3, Pékin, 2004, p. 81-91.

郑中, 论梅西安的节奏系统, 音乐研究, 第 3 期, 北京, 2004, p. 81-91.

ZHENG, Zhong, « Conversion et abstraction : théories et méthodes de l'analyse musicale néo-riemannienne », *Journal du Conservatoire de Musique de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2014, p. 150-158.

郑中, 转换与抽象: 新里曼主义音乐分析的理论与方法, 上海音乐学院学报, 第 3 期, 上海, 2014, p. 150-158.

ZHONG, Juncheng, ZHOU, Yu'e, « Le phénomène du micro-son dans la musique instrumentale folklorique du Guangxi et la musique occidentale », *Journal du Conservatoire de Xi'an*, n° 1, Xi'an, 2015, p. 23-28.

钟峻程, 周玉娥, 广西民间器乐中的微分音现象与西方微分音乐, 第 3 期, 西安音乐学院学报, 西安, 2015, p. 23-28.

ZHOU, Deyi, ZHOU, Yin, « Un aperçu historique du développement de la culture confucéenne et de la construction d'une communauté d'avenir partagé pour l'humanité à l'ère nouvelle », *Journal de l'Université du Hunan*, n° 2, Changsha, 2019, p. 1-7.

周德义, 周银, 儒家文化发展的历史性审视与新时代人类命运共同体构建, 湖南大学学报, 第 2 期, 长沙, 2019, p. 1-7.

ZHOU, Guangqing, « La philosophie linguistique de Xunzi », *Recherche Confucius*, n° 3, Jinan, 2007, p. 45-58.

周光庆, 荀子语言哲学思想发微, 孔子研究, 第 3 期, 济南, 2007, p. 45-58.

ZHOU, Mi, *Musique rituelle taoïste et littérature de la dynastie Song*, Hangzhou, Presses de l'Université du Zhejiang, 2018, 270 p.

周密, 道教科仪音乐与宋代文学, 杭州, 浙江大学, 2018, 270 p.

ZHOU, Qingqing, « L'élargissement et la dérivation de la mélodie dans la chanson traditionnelle du peuple Han », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 3, Pékin, 2007, p. 68-78.

周青青, 汉族民歌中的旋律展衍, 中央音乐学院学报, 第 3 期, 北京, 2007, p. 68-78.

ZHOU, Qingqing, « L'innovation de la musique folklorique dans l'évolution de *Huit claquettes* », *Journal de l'Université d'Art de Nanjing*, n° 1, Nanjing, 2015, p. 8-14.

周青青, 从老八板音乐的演进看民间音乐在传承中的创新, 南京艺术学院学报, 第 1 期, 南京, 2015, p. 8-14.

ZHOU, Qingwen, « La simulation des moyens techniques et la génération de formes sonores : l'intervention de la pensée musicale électronique dans *Atmosphère* de Ligeti », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 1, Pékin, 2020, p. 66-81.

周晴雯, 技术手段的模拟与音响形态生成: 利盖蒂大气中电子音乐思维的介入, 中央音乐学院学报, 第 1 期, 北京, 2020, p. 66-81.

ZHOU, Qinru, « Analyse de la structure et de la nuance sonore dans *Atmosphère* de Ligeti : S'adapter à de nouveaux concepts d'analyse musicale au XXI^e siècle », *Journal du Conservatoire de Wuhan*, n° 4, Wuhan, 2017, p. 23-44.

周勤如, 利盖蒂 « 大气 » 结构与调性声景分析: 兼论适应 21 世纪音乐分析的若干新概念, 武汉音乐学院学报, 第 4 期, 武汉, 2017, p. 23-44.

ZHOU, Qinru, « Formation des compositeurs chinois dans l'avenir », *Journal du Conservatoire Central de Musique*, n° 4, Pékin, 2017, p. 9-14.

周勤如, 面向未来的中国作曲人才培养, 中央音乐学院学报, 第 4 期, 北京, 2017, p. 9-14.

ZHOU, Qinru, « La recherche théorique, les commentaires et la promotion internationale de la création musicale chinoise contemporaine », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 1, Shanghai, 2017, p. 39-43.

周勤如, 当代中国音乐创作的理论研究、评论与国际推广, 音乐艺术, 第 1 期, 上海, 2017, p. 39-43.

ZHOU, Qinru, « Echange sur la création musicale au Conservatoire de Shanghai », *Journal de Conservatoire de Wuhan*, n° 1, Wuhan, 2018, p. 85-104.

周勤如, 与上海音乐学院作曲研究生谈音乐创作, 武汉音乐学院学报, 第 1 期, 武汉, 2018, p. 85-104.

ZHOU, Weimin, « Étude sur la physiologie de la musicothérapie », *Musicology in China*, n° 1, Pékin, 2007, p. 117-121.

周为民, 音乐治疗的生理学研究, 中国音乐学, 第 1 期, 北京, 2007, p. 117-121.

ZHOU, Wenzhong, « Single Tones as Musical Entities : An Approach to Structured Deviations in Tonal Characteristics », *Journal of the American Society of University Composers*, vol. III, <https://chouwenchung.org/writing/excerpts-from-single-tones-as-musical-entities-an-approach-to-structured-deviations-in-tonal-characteristics>, 1970. Consulté le 20 juin 2020.

ZHU, Ningning, « La musique chinoise contemporaine inspirée de la tradition musicale occasionnelle », *Journal du Conservatoire de Shanghai*, n° 3, Shanghai, 2016, p. 138-147.

朱宁宁, 源于偶然音乐传统的中国当代实验音乐创作实践, 音乐艺术, 第 3 期, 上海, 2016, p. 138-147.

ZHU, Ningning, « Nouveau champ de musique expérimentale contemporaine : la combinaison entre la musique et l'espace », *Musicologie en Chine*, n° 4, Pékin, 2018, p. 112-118.

朱宁宁, 当代实验音乐新场域 : 音乐与空间的结合, 中国音乐学, 第 4 期, 北京, 2018, p. 112-118.

ZHU, Songbin, « La discussion sur l'harmonie des chansons folkloriques de la minorité guangxi », *Recherche musicale*, n° 3, Pékin, 1982, p. 51-57.

朱诵邠, 广西少数民族二声部民歌和声探讨, 音乐研究, 第 3 期, 北京, 1982, p. 51-57.

ZHU, Xi, *Classique des vers*, Shanghai, Maison d'Éditions de Livres Anciens de Shanghai, 2013, 471 p.

朱熹, 诗经, 上海, 上海古籍出版社, 2013, 471 p.

ZHU, Zaiyu, *Ly xue xin shuo*, Pékin, Maison d'Éditions de Musique Populaire, 1986, p. 80-81.

朱载堉, 律学新说, 北京, 人民音乐出版社, 1986, p. 80-81.

ZHUANG, Yao, Aperçu de l'étude sur la musique en Chine depuis les années 1990, *Journal de l'Université d'Art de Nanjing*, n° 3, Nanjing, 2005, p. 19-33.

庄耀, 20 世纪 90 年代以来国内音乐形态研究概述, 南京艺术学院学报, 第 3 期, 南京, 2005, p. 19-33.

ZUO, Qiuming, *Zuo Zhuan*, Pékin, Presses de Zhonghua Book Company, 2007, 304 p.

Index Nominum

A

ADORNO, Theodor, 32, 117, 118, 498, 514,
 ALLA, Thierry, 498,
 AMBLARD, Jacques, 68, 498,
 ANAKESA, Apollinaire, 237, 498,
 ARCENS, Michel, 498,
 ASTON, Peter, 527,
 AUNER, Joseph, 523,

B

BARDEL, Dominique, 496,
 BAI, Li, 499,
 BAI, Juyi, 284, 499,
 BAILY, John, 499,
 BARRIERE, Jean-Baptiste, 217, 531,
 BARDOT, Jean-Marc, 499,
 BARONI, Mario, 499,
 BARTOK, Béla, 64, 67, 68, 72, 73, 292,
 BASHOUR, Bana, 53, 499,
 BATTIER, Marc, 522,
 BAYLE, Laurent, 499,
 BEAUDOIN, Gilles, 499,
 BEAUFILS, Marcel, 499,
 BEDOURET-LARRABURU, Sandrine, 499,
 BENARD, Stevens, 499,
 BENOIST, Stéphanie, 499,
 BERLAUD, Alain, 9, 23,
 BERGER, Gaston, 499,
 BERGER, Harris, 499,
 BESHARSE, Kari E, 499,
 BI, Yixin, 133, 500,
 BIAN, Jingjing, 500,
 BOISBOURDIN, David, 500,
 BOISSIERE, Anne, 496, 500,
 BONICHOT, Nicolas, 73, 74, 500,
 BONNET, Antoine, 500,
 BOSSEUR, Jean-Yves, 500,
 BOULEZ, Pierre, 63, 68, 69, 73, 150, 226, 391, 409, 456,
 BOUCOURECHLIEV, André, 500,
 BOUVERESSE, Jacques, 500,
 BRELET, Gisèle, 500,

BRETON, Stanislas, 501,
 BROHM, Jean-Marie, 501,
 BROWN, James, 54, 501,
 BRUZAUD, Radosveta, 501,
 BUNDLER, David, 90, 244, 501,

C

CABANES, Gilles, 501
 CAGE, John, 40, 64, 74, 75, 76, 77, 148, 149, 301, 357, 359, 393, 415, 440, 500, 501, 509, 517, 530, 532, 534,
 CAI, Yi, 91, 501,
 CAI, Zhongde, 138, 401,
 CAI, Zongqi, 260, 294, 501,
 CAO, Benye, 501,
 CAO, Zheng, 292,
 CASTANET, Pierre-Albert, 9, 172, 350, 498, 501,
 CARON, Sylvain, 501,
 CAUX, Daniel, 500,
 CHAILLEY, Jacques, 502,
 CHANG, Chungyuan, 502,
 CHEMILLER, Marc, 502,
 CHEN, Hongduo, 73, 502,
 CHEN, Huoqing, 502,
 CHEN, Kexiu, 277, 502,
 CHEN, Mingzhi, 57, 60, 95, 121, 393, 407, 408,
 CHEN, Qigang, 264, 265, 289, 290, 568, 569,
 CHEN, Qixiang, 502,
 CHEN, Shisen, 502,
 CHEN, Tian, 502,
 CHEN, Xihui, 502,
 CHEN, Xin, 502,
 CHEN, Yang, 216, 254, 503,
 CHEN, Yi, 123, 520,
 CHEN, Yingshi, 503,
 CHEN, Yu, 503,
 CHEN, Yurou, 503
 CHENG, Anne, 19, 503,
 CHENG, François, 41, 43, 84, 503,
 CHENG, Gongliang, 162, 503,
 CHENG, Ruxin, 161, 503,
 CHEUNG, KaLun, 504,
 CHOPIN, Frédéric, 374,
 CHOUVEL, Jean-Marc, 358, 504,
 COEURDEBEY, Annie, 504,

COHEN-LEVINAS, Danielle, 504,
COHN, Richard, 197,
COOKE, Deryck, 504,
CONFUCIUS, 30, 34, 38, 59, 63, 110,
141, 142, 144, 179, 184, 459, 504,
CORBIER, Christophe, 504,
COUPRIE, Pierre, 504,
COURT, Raymond, 482, 504,
CUI, Shaoyuan, 504,
CUI, Xian, 504,

D

DAI, Weina, 247, 505,
DALLAPICCOLA, Luigi, 505,
DALMASSO, Gilbert, 505,
DARBELLAY, Etienne, 505,
DARBON, Nicolas, 2, 3, 9, 10, 22, 37,
505,
DEBUSSY, Claude, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 76, 350, 364, 377, 388, 389, 440,
498, 507, 515, 542,
DEDNAM, Sabine, 505,
DELALANDE, François, 505,
DELEUZE, Gille, 355, 506, 530,
DELIEGE, Irène, 506,
DELL'ORTO, Francesca, 506,
DENG, Weilong, 506,
DENG, Wenjing, 222, 506,
DERRIDA, Jaques, 506,
DETOURNAY, Stéphane, 506,
DONG, Yahua, 506,
DONG, Weisong, 291, 506,
DONG, Zhongshu, 100,
DORIVAL, Jérôme, 20, 300, 496,
DOUSSON, Lambert, 150, 506,
DU, Mo, 204, 205, 206, 506,
DU, Qingqing, 340, 506,
DU, Weiming, 36, 50, 507,
DU, Yaxiong, 239, 240, 243, 252, 261,
507,
DUCHESNEAU, Michel, 502,
DUBE, Francis, 66, 507,
DUFOURT, Hugues, 66, 87, 90, 171,
172, 363, 375, 408, 507,
DUHAUTPAS, Frédéric, 507,
DUMONT, Philippe Capelle, 501,
DURAND, Alain-Philippe, 484,
DURAND-DASTES, Vincent, 507,

DUSAPIN, Pascal, 507,

E

EDWARDS, Michael, 508,
EHRHARDT, Damien, 508,
ELDENIUS, Magnus, 508,
ELLIS, Alexander John, 109, 513,
ESPINOZA, Miguel, 50, 508,
EUCLIDE, 303, 508,

F

FAN, Xiaofeng, 508,
FAN, Xing, 120, 508,
FAN, Zuyin, 191, 268, 286, 287, 508,
FANG, Bo, 508,
FANG, Xiaodi, 508,
FARABET, René, 508,
FARRELL, Frank B, 509,
FEI, Lianghua, 276, 545,
FENG, Wenci, 509,
FERON, François-Xavier, 84, 203,
224, 509,
FINEBERG, Joshua, 509,
FINNEGAN, Ruth H, 509,
FORNEL, Anne, 74, 509,
FRANGLÉN, Simon, 22,
FRETARD, Dominique, 496,
FREUD, Sigmund, 58, 115,
FRISCH, Walter, 509,
FRYBERGER, Annelies, 509,
FU, Li, 503,
FU, Xiaodong, 174, 509,

G

GADAMER, Hans-Georg, 352, 509,
GAO, Xuanyang, 144, 509,
GAN, Bihua, 57, 118, 393, 407, 509,
GARY, Julie, 510,
GAUDIN, Viviane, 510,
GAULHIAC, Manuel, 510,
GAUTHIER, Laure, 154, 510,
GE, Rongdong, 32, 80, 510,
GERANDO, Stéphane, 510,
GERZSO, Andrew, 499,

GIESELER, Walter, 269, 510,
GIGNOUX, Anne-Claire, 510,
GINER, Bruno, 510,
GIRAUD, Daniel, 510,
GLAYMAN, Claude, 510,
GLOAG, Kenneth, 510,
GOEHR, Alexander, 120, 540,
GOLSTON, Michael, 511,
GONG, Shuting, 511,
GOUTTENOIRE, Philippe, 511,
GRABOCZ, Márta, 511,
CRAMER, Alfred, 341, 511,
GRASSET, Bernard, 511,
GRISEY, Gérard, 6, 7, 8, 17, 24, 53,
61, 62, 63, 66, 68, 69, 70, 75, 76, 77,
78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89,
90, 118, 163, 164, 194, 203, 204, 205,
206, 207, 224, 225, 318, 322, 331, 350,
355, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370,
371, 373, 374, 389, 391, 393, 401, 408,
409, 410, 411, 412, 454, 501, 506, 509,
511, 515,
GROBLA, Judith, 511,
GRONDIN, Simon, 511,
GROSOS, Philippe, 511,
GUAN, Jianhua, 512,
GUAN, Pinghu, 244, 567,
GUAN, Yining, 512,
GUEANT, Grégory, 20, 300, 496,
GUO, Qiyong, 59, 512,
GUO, Shuhui, 512,
GUO, Wenjing, 250, 259, 515, 536,
GUO, Xiaoli, 512,
GUO, Yuan, 512,
GUO, Zhikun, 146, 512,

H

HAN, Deming, 512,
HAN, Keqing, 512,
HAN, Zhong'en, 138, 351, 513,
HANNA, Pierre, 513,
HAO, Shuai, 513,
HARGREAVES, David John, 526,
HAUSER, Christian, 513,
HE, Hong, 94, 541,
HE, Xuntian, 123,
HEAU, Charlotte, 513,
HEIDEGGER, Martin, 34, 115, 517,
HEINRICH, Marie-Noëlle, 513,

HELMHOLTZ, Hermann Von, 109,
110, 513,
HEROLD, Nathalie, 513,
HERSANT, Philippe, 499,
HIGGINS, Kathleen Marie, 513,
HIMBERT, Clément, 514,
HOCH, Lisianne, 514,
HOLSTEIN, Jean-Paul, 514,
HORKHEIMER, Max, 117, 514,
HSU, Jui-Kun, 514,
HU, Henglun, 514,
HU, Jihua, 514,
HU, Jun, 9, 21, 22, 226, 514,
HU, Shuhan, 172, 514,
HUA, Tianreng, 97, 514,
HUANG, Datong, 278, 514,
HUANG, Jun, 514,
HUANG, Xiangpeng, 191, 514,
HUBAC, Sylvie, 515,
HYER, Brian, 197,

I

IHDE, Don, 81, 84, 515,
IMBERTY, Michel, 491,
ISOUX, Ana, 515,
ISSANCHOU, Clara, 515,

J

JANKELEVITCH, Vladimir, 515,
JEDRZEJEWSKI, Florent, 515,
JEONG, Jee Young, 515,
JI, Kang, 510,
JIA, Guoping, 133, 515,
JIANG, Jiang, 191, 515,
JIANG, Lei, 149, 150, 515,
JIANG, Qing, 516,
JIANG, Xiaofeng, 516,
JIANG, Yong, 275, 516,
JIN, Jianmin, 58, 59, 496,
JIN, Qiao, 516,
JING, Fang, 100,
JOURNEAU, Véronique, 9, 516,
JU, Qihong, 516, 517,
JUN, Chi, 284, 521,
JULLIEN, François, 517,
JULLIEN, Jean-Pascal, 499,

JUSTEL, Elsa, 517,

K

KANG, Jiandong, 517,
KEBAPTCHIEFF, Serge, 517,
KIM, Sae-Jung, 517,
KLUMPENHOUWER, Henry, 197,
KOJIMA, Yosuke, 517,
KONG, Wenqing, 517,
KOSTKA, Stefan, 158, 517,
KRAMER, Jonathan, 151, 517,

L

LADINIG, Olivia, 506,
LAN, Nan, 518,
LANCIANI, Albino Attilio, 518,
LAO, Tseu, 19, 23, 24, 29, 31, 32, 33,
37, 38, 39, 51, 52, 56, 58, 59, 61, 71,
72, 75, 80, 81, 88, 96, 100, 115, 130,
156, 207, 233, 234, 251, 279, 303, 443,
LATTARD, Jean, 518,
LAUGIER, Sandra, 518,
LAUTERWASSER, Alexander, 518,
LEDENT, David, 518
LE RAY, Olivier, 518,
LELONG, Guy, 518,
LEMOEL, Aude, 518,
LEVINAS, Michaël, 23, 73, 78, 498,
518,
LEWIN, David, 197,
LI, Baoguo, 518,
LI, Binghai, 519,
LI, ChenYang, 519,
LI, Fangyuan, 519,
LI, Jia, 20, 300, 306, 307, 519,
LI, Jiepeng, 519,
LI, Jin, 82, 519,
LI, Jiti, 133, 519, 520,
LI, Limin, 520, 540,
LI, Mei, 99, 109, 273, 274, 520,
LI, Min, 520,
LI, Nan, 255, 520,
LI, Qingzhao, 40, 245,
LI, Shiyuan, 520,
LI, Songlin, 520,
LI, Tao, 520,

LI, Weibin, 520,
LI, Xi'an, 284, 520, 521,
LI, Xianghai, 521,
LI, Xiaonan, 521,
LI, Yinghai, 191,
LI, Yuan, 91, 521,
LI, Yunpeng, 9, 21, 22, 216, 227, 228,
431, 432,
LI, Zusheng, 521,
LIANG, Maochun, 521,
LIANG, Yancheng, 521,
LIAO, Lin-Ni, 102, 182, 293, 496,
522,
LIE, Tseu, 30, 543,
LIEN, Hsien-Sheng, 522
LIGETI, György, 63, 65, 70, 72, 73,
74, 77, 118, 164, 228, 229, 230, 231,
340, 350, 364, 391, 392, 393, 411, 432,
498, 500, 502, 537, 538, 547,
LIN, Xinming, 92, 118,
LIN, Xipeng, 522,
LIPSITZ, George, 522,
LISACK, Lucille, 522,
LIU, An, 232, 522,
LIU, Baocun, 522,
LIU, Chenghua, 265, 537,
LIU, Hong, 88, 522,
LIU, Hongwei, 522,
LIU, Juanjuan, 9, 21, 24, 29, 49, 63,
65, 66, 67, 68, 69, 71, 74, 76, 101, 147,
350, 355, 359, 363, 388,
LIU, Ning, 523,
LIU, Ningsheng, 222,
LIU, Tianhua, 94,
LIU, Xie, 39, 139, 237, 523,
LIU, Yaya, 523,
LIU, Yong, 523,
LIU, Yongping, 523,
LIU, Yongtao, 523,
LIU, Zhengwei, 273, 523,
LOCHHEAD, Judy, 523,
LOUIS-LUCAS, Marie, 523,
LU, Huang, 256, 257, 523,
LU, Ji, 93, 106, 124, 125, 259,
LU, Kegang, 94, 541,
LU, Li, 523,
LU, Lu, 523,
LU, Minjie, 131, 132, 134, 524,
LU, Xiaolu, 156, 524,
LU, Zaiyi, 118, 393, 407,

LV, Zhenyu, 337, 524,
LUQUE, Francisco, 524,
LYOTARD, Jean-François, 524,

M

MA, Delin, 141, 524,
MA, Guowei, 524,
MA, Yingjun, 524,
MACDONALD, Raymond A. R, 525,
MACHE, François-Bernard, 525,
MADDEN, Charles, 525,
MADDY, Penelope, 54, 525,
MAI, Qiong, 525,
MALAUSSENA, Julien, 525,
MALEC, Ivo, 61, 409,
MALLARME, Stéphane, 322, 518,
MALLOCH, Stephen, 525,
MANDOLINI, Ricardo, 525,
MANOURY, Philippe, 70, 172, 525,
MAO, Yurun, 236, 525,
MARIE, Jean-Etienne, 525,
MARION, Jean-Luc, 525,
MARTI-JUFRESA, Felip, 525,
MARTIN, François, 525,
MASPERO, Henri, 526,
MASSON, Marie-Noëlle, 526,
MASTIN, David, 526,
MATHEY, Marc, 20, 300, 497,
MATHIS-MOSER, Ursula, 526,
MATHON, Geneviève, 90, 526,
MEDICIS, François, 502,
MEEUS, Nicolas, 502,
MENG, Weiping, 526,
MENGER, Pierre-Michel, 526,
MERIC, Renaud, 526,
MERLEAU-PONTY, Maurice, 493,
MESSIAEN, Olivier, 63, 64, 65, 67,
68, 69, 76, 77, 120, 164, 184, 199, 226,
228, 254, 264, 280, 289, 312, 350, 353,
364, 365, 367, 369, 377, 389, 393, 409,
432, 498, 501, 526,
MERY, Marie-Claire, 499,
MIELL, Dorothy, 526,
MOSHAVER, Maryam, 527,
MPSOCOVICH, Viviana, 527,
MULLER, Hans, 53, 499,
MURAIL, Tristan, 60, 68, 69, 75, 78,
82, 112, 118, 194, 234, 363, 365, 366,

367, 372, 373, 374, 375, 407, 408, 498,
527, 530,

N

NADRIGNY, Pauline, 527,

O

OLBRISCH, Franz Martin, 22,
ORIO, Nicole, 135,
OUELLETTE, Fernand, 71, 527,

P

PAN, Kai, 527,
PARTURIER, Sylviane, 527,
PAYNTER, John, 527,
PENG, Jinge, 528,
PENG, Yuzhou, 528,
PENG, Zhimin, 123, 128,
PETITOT, Jean, 528,
PFLIMLIN, Marie Lyse, 528,
PHILONENKO, Monique, 528,
PICARD, François, 9, 64, 260, 528,
PIROUX, Virginie, 528,
POULIN-CHARRONNAT, Bénédicte,
528,
POUSSEUR, Henri, 528,
PRYNDA, Maya, 528,
PU, Hengqiang, 80, 266, 528,
PU, Hengjian, 529,
PU, Zhizhen, 144, 529,

Q

QIAO, Jianzhong, 125, 529,
QIAN, Renping, 208, 529,
QIN, Dexiang, 239, 507,
QIU, Peipei, 529,
QU, Xiaosong, 124,

R

RABY, John, 530,

RAFFMAN, Diana, 530,
RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice,
530,
RAULT, Lucie, 530,
RAVEL, Maurice, 374, 388, 452,
REMY, Pierre-Jean, 530,
REN, Hongxiang, 246,
RIEMANN, Hugo, 197,
RIGAUD, Antonia, 75, 530,
ROBIN, David, 530,
ROBITAILLE, Antoine, 530,
ROSE, François, 174, 530,
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 52, 56,
511, 522, 530,
ROY, Stéphane, 530,
RUAN, Hong, 530,
RUGET, Nathalie, 530,
RUSEN, Jorn, 531,
RUSSOLO, Luigi, 531,

S

SAARIAHO, Kaija, 217, 531,
SAINT EXUPERY, Antoine, 531,
SCELSI, Giacinto, 65, 68, 69, 76, 364,
365, 366, 367, 377,
SCHAEFFER, Pierre, 531,
SCHOENBERG, Arnold, 65, 66, 120,
148, 317, 340, 341, 369, 439, 448, 511,
SCRIABINE, Marina, 531,
SEIDEL, Anna, 531,
SHA, Hankun, 282, 531,
SHAO, Guangchen, 270, 271, 568,
SHAO, Qing, 531,
SHEN, Kuo, 101, 278, 514,
SHEN, Qia, 238, 254, 531,
SHEN, Sinyan, 531,
SHEN, Xingong, 57,
SHI, Feng, 222, 506,
SHI, Yong, 531,
SHU, Zechi, 532,
SONG, Jin, 157, 158, 532,
SONG, Wei, 532,
SOULEZ, Antonia, 532,
SPIRE, André, 532,
STOCKHAUSEN, Karlheinz, 63, 64,
65, 68, 69, 70, 73, 76, 77, 148, 149,
150, 164, 167, 226, 350, 364, 366, 367,

377, 392, 409, 411, 504, 506, 515, 533,
570,
STRAVINSKY, Igor, 64, 68, 392, 393,
399, 411,
SU, Qing, 533,
SU, Xia, 121, 533,
SUN, Wenming, 92,
SUN, Xiaohui, 9, 21, 22,
SUN, Zeming, 102, 344, 533,

T

TAN, Dun, 75, 124, 146, 148, 358,
400, 539, 554,
TANG, Jikai, 107, 533,
TANG, Junyi, 141, 142, 533,
TENG, Da, 241,
TISSIER, Eric, 534,
TESSIER, Roger, 78,
THRASHER, Alan, 533,
TIAN, Qing, 534,
TONG, Xin, 534,
TOSI, Michèle, 9, 77, 78, 87, 494, 497,
498, 534,
TREVARTHEN, Colwyn, 534,
TRUMSER, Jean-Daniel, 534,

V

VALLET, Pierre, 534,
VANCON, Jean-Caire, 20, 208, 271,
272, 276, 300, 301, 308, 475, 498,
VARESE, Edgar, 65, 70, 71, 76, 77,
164, 194, 350, 364, 367, 372, 377, 518,
527,
VEITL, Anne, 534,
VERMANDEL, Frank, 534,
VITOUCH, Oliver, 506,
VON DER WEID, Jean-Noël, 172,
535,

W

WANDERLEY, Marcelo Mortensen,
135, 136, 535,
WANG, Anchao, 535,
WANG, Anguo, 138, 268, 535,

WANG, Bin, 232, 535,
WANG, Chenghong, 287, 535,
WANG, Fengtong, 255, 535,
WANG, Fuhong, 116, 535,
WANG, Hefei, 135, 536,
WANG, Jiayi, 247, 505,
WANG, Jingyuan, 153, 283, 536,
WANG, Jun, 106, 536,
WANG, Li, 536,
WANG, Lin, 280, 536,
WANG, Lu, 536,
WANG, Qian, 536,
WANG, Shenshen, 9, 21, 22, 124, 126,
128, 439, 536,
WANG, Wei, 536,
WANG, Xi, 229, 231, 537,
WANG, Xiaodun, 161,
WANG, Xiaojun, 537,
WANG, Xianyan, 537,
WANG, Yanhong, 222, 537,
WANG, Yaohua, 238, 241, 290, 537,
WANG, Yin, 141, 537,
WANG, Yunhong, 537,
WANG, Zhansi, 537,
WEBER, Dominique, 33, 538,
WEI, Yan, 538,
WEN, Yonghong, 133, 500,
WESSEL, David, 87, 538,
WILL, Udo, 538,
WU, Haiping, 538,
WU, Haoqiong, 538,
WU, Jia, 538,
WU, Yongyi, 538,
WU, Yuebei, 175, 194, 225, 233, 538,
WU, Yuqing, 538,

X

XENAKIS, Yannis, 68, 391,
XIAN, Wen Nong, 539,
XIANG, Hua, 539,
XIANG, Xiaogang, 539,
XIANG, Xiaomin, 539,
XIANG, Xiyuan, 539,
XIANG, Yang, 161, 539,
XU, Changhui, 539,
XU, Jian, 244,
XU, Jinglong, 116, 539,
XU, Liang, 275, 539,

XU, Mengying, 52, 540,
XU, Qing, 540,
XU, Shangying, 242, 266, 319, 320,
331, 332, 540,
XU, Shirong, 222,
XU, Shuya, 123, 124, 126, 127, 128,
441,
XU, Youyu, 120, 540,
XU, Yu, 540,
XU, Yuanyong, 540,
XU, Yuan, 120, 540,
XU, Yuebei, 529,
XUE, Yibing, 540,
XU, Zi, 237, 540,
XUN, Zi, 142, 143, 144, 145, 146,
512, 529,

Y

YAN, Fei, 540,
YANG, Dong, 540,
YANG, Hong, 540,
YANG, Hongshui, 541,
YANG, Liqing, 340, 541,
YANG, Shanwu, 285, 541,
YANG, Shaoyi, 246,
YANG, Xiuzhao, 94, 541,
YANG, Yandi, 541,
YANG, Yinliu, 541,
YANG, Zhengjun, 541,
YANG, Zhimin, 217, 541,
YAO, Yaping, 541,
YAO, Yijun, 541,
YE, Feng, 53, 542,
YE, Hongde, 542,
YE, Lang, 31, 542,
YE, Xiaogang, 267, 268, 269, 568,
YI, Hua, 542,
YU, Fawen, 316, 523,
YU, Hui, 542,
YU, Tao, 542,
YU, Zhongwen, 542,
YUAN, Huan, 542,
YUAN, Lijun, 542,
YUAN, Min, 518,

Z

ZANG, Heng, 240, 543,
 ZENG, Suijin, 543,
 ZHAN, Wan, 92, 543,
 ZHANG, Daqian, 329, 570,
 ZHANG, Fang, 543,
 ZHANG, Gang, 543,
 ZHANG, Guoqing, 543,
 ZHANG, Hua, 543,
 ZHANG, HuaYing, 543,
 ZHANG, Jianguo, 146, 544,
 ZHANG, Qing, 260, 290, 544
 ZHANG, Chunlei, 161, 162, 543,
 ZHANG, Huan, 161, 539,
 ZHANG, Lichang, 276, 544,
 ZHANG, Lin, 255, 535,
 ZHANG, Min, 247,
 ZHANG, Shuhui, 544,
 ZHANG, Tingting, 340, 506,
 ZHANG, Wentao, 544,
 ZHANG, Xiansheng, 544,
 ZHANG, Xiaofu, 280, 536,
 ZHANG, Yong, 544,
 ZHANG, Zhaoying, 544,
 ZHANG, Zhenji, 162, 544,
 ZHAO, Bai, 544,
 ZHAO, Deyi, 544,
 ZHAO, Di, 545,
 ZHAO, Dongmei, 270, 271, 521,
 ZHAO, Kai, 276, 545,
 ZHAO, Kairong, 545,
 ZHAO, Rui, 545,
 ZHAO, Songguang, 94, 101, 545,
 ZHAO, Yanhui, 545,
 ZHAO, Yuqiang, 140, 545,
 ZHENG, Kangcheng, 232,
 ZHENG, Rongda, 173, 546,
 ZHENG, Yinglie, 121, 122, 533, 546,
 ZHENG, Zhong, 184, 197, 226, 546,
 ZHONG, Juncheng, 546,
 ZHOU, Mi, 546,
 ZHOU, Qingqing, 292, 293, 547,
 ZHOU, Qinru, 547,
 ZHOU, Ruikang, 58, 60, 498,
 ZHOU, Jinmin, 123, 125, 126, 128,
 536,
 ZHOU, Weimin, 547,
 ZHOU, Wenzhong, 236, 239, 359,
 525, 547,
 ZHOU, Yin, 140, 546,
 ZHOU, Yu'e, 546,
 ZHU, Cunjing, 246,
 ZHU, Meimei, 265,
 ZHU, Ningning, 547, 548,
 ZHU, Songbin, 275, 548,
 ZHU, Xi, 223, 548,
 ZHU, Zaiyu, 106, 107, 108, 109, 112,
 165, 520, 523, 536, 539, 548,
 ZHUANG, Tseu, 19, 29, 30, 32, 33,
 34, 35, 38, 51, 56, 58, 60, 61, 79, 80,
 110, 111, 156, 163, 183, 222, 223, 224,
 262, 276, 290, 300, 317, 332, 345, 356,
 410, 426, 443, 457, 502,
 ZHUANG, Yao, 548,

Tables

Table des illustrations

Première partie

Tabl. 1. Comparaison entre les caractéristiques créatives de la musique spectrale et de la musique électronique.....	74
Ex. 1. Grisey, Gérard, <i>Partiels</i> , mes. 1-4. Reproduction par FERON, François-Xavier.....	84
Fig. 1. Implantation du dispositif des instruments dans l'œuvre <i>Le Plein du Vide</i>	86
Fig. 2. L'ordre de dérivation des douze notes.....	96
Fig. 3. Deux ordres de dérivation avec la méthode de sanfen sunyi.....	97
Tabl. 2. Les noms chinois des douze tons.....	98
Fig. 4. Le résultat du calcul de la longueur d'accord des douze notes dans le tempérament de sanfen sunyi.....	99
Tabl. 3. Classification du yin et du yang des douze notes dans la théorie musicale de Zhu Zaiyu.....	108
Fig. 5. Cinq compositeurs de la génération de Nouvelle Vague à Shanghai.....	128
Ex. 2. Xu Yi, <i>Métamorphose du Serpent blanc</i> , 2018-2019, mes. 215-216. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	137
Ex. 3. Xu Yi, <i>Qing</i> , 2009, coda de la partie de Yuan. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	150
Ex. 4. Le prototype et la variation de la mélodie de la musique traditionnelle <i>Jing Luo Chun</i>	151
Ex. 5. La musique traditionnelle pour l'erhu <i>Liu bo qu</i> , 流波曲.....	153
Fig. 6. Système de la sextine.....	155
Fig. 7. Xu Yi, Proposition de scénario de <i>Résonance Végétale</i> , 2017. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	158
Ex. 6. Xu Yi, <i>Métamorphose du Serpent Blanc</i> , 2018, mes. 366. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	161
Ex. 7. Comparaison de quatre morceaux de musique folklorique chinoise.....	162

Deuxième partie

Fig. 8. Sonagramme de l'œuvre <i>Écho de la Terre Profonde</i> de Xu Yi.....	175
Fig. 9. Le Tai Chi et le Bagua.....	177
Fig. 10. Le Ba Gua.....	178
Fig. 11. Schéma de l'ordre original du Yi King.....	178
Ex. 8. Xu Yi, <i>Voyage intérieur</i> , mes. 1-5, 2002. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	180
Fig. 12. Le spectre de Yi King de Xu Yi.....	182
Fig. 13. Détail sur les hexagrammes dans le spectre de Yi King de Xu Yi.....	183
Tabl. 4. Les attributs de 64 hexagrammes dans le système de spectre du Yi King de Xu Yi.....	187
Fig. 14. Classification du pôle yang en hauteur et rythme dans le spectre du Yi King de Xu Yi.....	188
Fig. 15. Classification du pôle yin en hauteur et rythme dans le spectre du Yi King de Xu Yi.....	189
Fig. 16. Tableau de la modulation et de la transition de la musique chinoise ancienne.....	190
Fig. 17. Étape de génération de rythme et de hauteur de l'œuvre <i>Le Plein du Vide</i> dans le spectre du Yi King de Xu Yi.....	195
Fig. 18. Trois méthodes de transformation d'accords dans le cas de deux tons communs et les couleurs des accords après la transformation.....	198
Fig. 19. Trois méthodes de transformation d'accords dans le cas d'un ton commun et les couleurs des accords après la transformation.....	198
Fig. 20. Trois méthodes de transformation d'accord dans le cas de deux tons communs et les couleurs des accords après la transformation.....	198
Fig. 21. Esquisse de la génération de hauteur du son dans l'œuvre <i>Xiao Yao You</i> de Xu Yi.....	201
Tabl. 5. Tableau de fréquences des notes d'un accord généré par la technique de modulation dans <i>Xiao Yao You</i>	202
Fig. 22. Séries des harmoniques impairs [a] et pairs [b] obtenues à partir de la fondamentale <i>Mi</i> dans l'œuvre <i>Périodes</i> de Gérard Grisey.....	203
Fig. 23. Processus des accords du numéro 1 au numéro 2 dans la partition de la première période de <i>Périodes</i> de Gérard Grisey.....	204
Fig. 24. Le prototype et la métamorphose de la série harmonique de <i>Re</i> de <i>Périodes</i> de Gérard Grisey.....	205

Fig. 25. L'accord utilisé dans le passage du numéro 20 dans l'œuvre <i>Périodes</i> de Gérard Grisey.....	205
Fig. 26. La série harmonique et celle subharmonique de <i>Re</i> dans l'œuvre <i>Périodes</i> de Gérard Grisey.....	206
Fig. 27. Esquisse de l'élaboration de la hauteur du son de la section A dans l'œuvre <i>Yi</i> de Xu Yi.....	210
Fig. 28. Esquisse de l'élaboration de la hauteur du son de la section B dans l'œuvre <i>Yi</i> de Xu Yi.....	212
Ex. 9. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mesures 21-26. Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Henry Lemoine.....	215
Ex. 10. Xu Yi, <i>ZhiYin</i> , 2010, coda. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	218
Ex. 11. Xu Yi, <i>Voyage Intérieur</i> , 2004, mes. 21-25. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	220
Ex. 12. Xu Yi, <i>Dan</i> , 2008, mes. 38-41. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	227
Ex. 13. Ligeti, <i>Dix pièces pour quintette à vent</i> , 1968, mes. 1-7.	229
Ex. 14. Xu Yi, <i>Xiao Yao You</i> , 1994-1995, mes. 50-51. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	230
Ex. 15. Ligeti, <i>Atmosphère</i> , 1961, mes. 11-13.	231
Ex. 16. Xu Yi, <i>Joie du Ciel</i> , 2012, mes. 11-13. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	231
Fig. 29. Cognition du son dans la pensée musicale chinoise.....	237
Fig. 30. Les changements de hauteur de la prononciation des quatre caractères chinois « Ma ».....	241
Ex. 17. Vibrato d'un son dans la musique traditionnelle chinoise.....	243
Ex. 18. Tian Wen ge, <i>L'eau courante</i> , réinterprétée par Guan Pinghu, 管平湖, passage de section VI.....	244
Ex. 19. Xu Yu, <i>Joie du Ciel</i> , 2012, mes. 57-59. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	245
Ex. 20. Passage de la musique folklorique de Jiaying, <i>Huai yin ping chu</i> , 淮阴平.....	246
Ex. 21. Xu Yi, <i>Joie du Ciel</i> , 2012, mes. 23-25. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	246
Ex. 22. La musique traditionnelle dans la région de Jiangnan <i>Le Chant de Joie</i>	247
Ex. 23. Xu Yi, <i>Dan</i> , 2008, mes. 42-48. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	248
Fig. 31. Xu Yi, <i>Zhiyin</i> , 2010, section B. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	249

Ex. 24. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 32. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	250
Ex. 25. Guo Wenjing, 郭文景, Passage de <i>Rime de la Terre</i> , 1987, concerto pour violon.	250
Ex. 26. Morceau de <i>Huit claquettes</i>	253
Ex. 27. Xu Yi, <i>Voyage intérieur</i> , section II, 2002, mes.8-11. Paris, Éditions Henry Lemoine.	254
Fig. 32. Le rythme original de <i>Jiji feng</i>	255
Ex. 28. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes.1-4. Paris, Éditions Henry Lemoine.	256
Ex. 29. Lu, Huang, <i>Variable</i> , 1999, le début du premier mouvement.	257
Ex. 30. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 139-140. Paris, Éditions Henry Lemoine.	258
Ex. 31. Gun Wenjing, <i>Shu Dao Nan</i> , mes. 120-126.	258
Ex. 32. Xu Yi, <i>Dan</i> , 2008, mes. 133-138. Paris, Éditions Henry Lemoine.	259
Ex. 33. Gun Wenjing, <i>Shu Dao Nan</i> , mes. 428-434.	260
Tabl. 6. Comparaison structurelle entre la poésie antique et la poésie à forme fixe.....	262
Tabl. 7. Diagramme de changement d'intensité du processus de prononciation de certains caractères chinois.....	263
Ex. 34. Xu Yi, <i>Joie du ciel</i> , 2012, mes. 43- 47. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	264
Ex. 35. Chen Qigang, <i>Iris Dévoilée</i> , 蝶恋花, dans la deuxième section <i>Chaste</i> , mes. 57-67.....	265
Ex. 36. Ye Xiaogang, <i>Horizon</i> , 1985, mes. 17-18.....	268
Fig. 33. Combinaison d'harmonie de Shao Guangchen 邵光琛.....	270
Fig. 34. Transformation des accords des combinaisons d'harmonie chez Shao Guangchen, 邵光琛.....	271
Ex. 37. Shao Guangchen, <i>Po Zhen Zi</i> , 1981, mes. 1-7.....	271
Fig. 35. Constitutions de l'accord « de vent » dans <i>Le Plein du Vide</i>	272
Tabl. 8. Mode de micro-intervalle dans des régions de la Chine.....	274
Ex. 38. Chanson folklorique du peuple Dong <i>Chan zhi ge</i>	275
Fig. 36. Boucle à douze tons.....	277
Tabl. 9. Les attributs yin et yang de douze tons dans différents ensembles.....	278

Ex. 39. Xu Yi, <i>Dan</i> , 2009, mes. 68. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	282
Ex. 40. Xu Yi, <i>Qing</i> , 2009, section de Yuan. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	282
Ex. 41. Musique folklorique du Zhejiang pour la musique d'erhu <i>Ren jing an xin</i>	283
Ex. 42. Musique folklorique du Zhejiang pour la musique d'erhu <i>Hua chuan miu gu</i>	283
Ex. 43. Musique traditionnelle dans la région de Jiangnan <i>Marche dans la rue</i>	285
Ex. 44. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes.158-160. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	286
Ex. 45. Opéra traditionnel de la province du Sichuan <i>Chu tang yi jin dian</i>	287
Ex. 46. Xu Yi, <i>Dan</i> , 2008, mes. 56-62. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	288
Ex. 47. Xu Yi, <i>Yi</i> , 2007, mes. 21. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	289
Ex. 48. Chen Qigang, <i>Poème Lyrique II</i> , 1990, mes. 176.....	290
Tabl. 10. La structure syntaxique de la quatrième partie de <i>Le Plein du Vide</i>	291
Fig. 37. Le rythme original de <i>Huit claquettes</i>	292
Tabl. 11. Tableau : structure de <i>Le plein du vide</i> de Xu Yi.....	304
Ex. 49. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 1-4. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	305
Ex. 50. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 1-6. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	306
Ex. 51. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 10-14. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	307
Ex. 52. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 27. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	309
Ex. 53. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 31-34. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	309
Ex. 54. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 108-110. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	313
Ex. 55. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 108-110. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	314
Ex. 56. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 131-133. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	314
Ex. 57. Xu Yi, <i>Le Plein du Vide</i> , 1997, mes. 143. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	315
Ex. 58. <i>Qing</i> de Xu Yi, section 1. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	321
Ex. 59. Passage « Zhen » dans <i>Qing</i> de Xu Yi. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	322
Ex. 60. Passage « Jing » dans <i>Qing</i> de Xu Yi. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	324

Ex. 61. Passage « Hong » dans <i>Qing</i> de Xu Yi. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	325
Ex. 62. Passage « Jing », 2 ^e transition, dans <i>Qing</i> de Xu Yi. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	327
Fig. 37. <i>Mont Emei</i> , par Zhang Daqian, encre sur soie, Tokyo, 1955. Musée Cernuschi, Musée des Arts de l'Aise, Paris.....	329
Ex. 63. Passage « Yuan », dans <i>Qing</i> de Xu Yi. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	330
Ex. 64. Xu Yi, <i>Joie du Ciel</i> , mes. 1-3, 2012. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	335
Ex. 65. Xu Yi, <i>Joie du Ciel</i> , mes. 7-9, 2012. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	336
Ex. 66. Xu Yi, <i>Joie du Ciel</i> , mes. 11-13, 2012. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	338
Ex. 67. Xu Yi, <i>Joie du Ciel</i> , mes. 23-25, 2012. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	338
Ex. 68. Xu Yi, <i>Joie du Ciel</i> , mes. 57-59, 2012. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	342
Ex. 69. Xu Yi, <i>Joie du Ciel</i> , mes. 85-86, 2012. Paris, Éditions Henry Lemoine.....	343
Fig. 38. Le prototype de mélodie de Neume et la forme de mélodie correspondante de l'œuvre <i>Prologue</i>	371
Fig. 39. Classification du pôle du yang en hauteur et rythme dans le spectre du Yi King de Xu Yi.....	421
Fig. 40. Classification du pôle du yin en hauteur et rythme dans le spectre du Yi King de Xu Yi.....	422
Fig. 41. La première page de la partition du manuscrit de <i>Résonance végétale</i> de Xu Yi.....	424
Fig. 42. La page 8 de la partition du manuscrit de <i>Résonance végétale</i> de Xu Yi.....	424
Fig. 43. Manuscrit de Xu Yi sur <i>Résonance végétale</i>	425
Fig. 44. Esquisse de Xu Yi. Avec l'aimable autorisation de la compositrice.	425
Fig. 45. Le bangzi.....	467
Fig. 46. Le bol.....	468
Fig. 47. Le bianqing.....	469
Fig. 48. Le bienzhong.....	470
Fig. 49. Les cymbales chinoises.....	471
Fig. 50. L'erhu.....	472

Fig. 51. Le flûte en bambou.....	473
Fig. 52. Le gong.....	474
Fig. 53. Le guqin.....	475
Fig. 54. Le guzheng.....	476
Fig. 55. Le liuqin.....	477
Fig. 56. Le muyu.....	478
Fig. 57. Le pipa.....	479
Fig. 58. Le pipeau chinois.....	480
Fig. 59. Le ruan.....	481
Fig. 60. Le sanxian.....	482
Fig. 61. Le sheng.....	483
Fig. 62. Le suona.....	484
Fig. 63. Le tambour.....	485
Fig. 64. Le xiao.....	486
Fig. 65. Le xun.....	487
Fig. 66. Le yangqin.....	488
Fig. 67. Le yun gong.....	489

Table des matières

Résumé / Abstract	5
Remerciements	9
Sigles et abréviations	12
Sommaire	13
Avant-propos	15
Introduction	27

PREMIERE PARTIE

La dualité taoïste dans la musique de Xu Yi

Chapitre 1 : Naturalisme et “Non-agir” dans la musique de Xu Yi

Introduction

Définition du naturalisme.....	49
L'émergence et la signification universelle du concept de naturalisme.....	49
Le concept du naturalisme en Chine.....	50
Le concept du naturalisme recentré dans cette recherche.....	52
1.1. Micro et Macro histoire du naturalisme en musique.....	55
1.1.1. Itinéraire de l'éducation musicale de Xu Yi.....	55
1.1.2. L'esthétique de Xu Yi et l'exploration des caractéristiques physiques sonores de la musique du XX ^e siècle en Occident	63
1.2. Convergence naturaliste du concept de perception sonore avant la rencontre entre Xu Yi et Gérard Grisey	77
1.3. L'origine culturelle et la fondation mathématique du tempérament égale à 24 tons dans la musique de Xu Yi	90
1.3.1. L'origine des micro-sons perçus par Xu Yi	90
1.3.2. Le naturel dans les méthodes de calcul des tempéraments de la Chine	95
1.3.2.1. Le tempérament de sanfen sunyi.....	95
1.3.2.2. La gamme tempérée	101

Chapitre 2 : Humanisme et “Agir” dans la musique de Xu Yi

Retour à l'humanisme.....	114
2.1. Micro et Macro histoire de l'humanisme dans la musique chinoise	116
2.1.1. Les œuvres de Xu Yi et les aspirations socio-culturelles de la Chine.....	116
2.1.2. La poursuite humaniste dans la musique contemporaine de la chine depuis les années 80	119
2.1.2.1. La musique contemporaine de la Chine de 1980 à 2000.....	119
a. La controverse humaine sur la musique sérielle	119
b. La culture musicale traditionnelle dans les œuvres des jeunes compositeurs.....	123

2.1.2.2. Musique chinoise du XXI ^e siècle	130
2.2. L'extrapolation du langage musical à travers l'agir et l'humanisme	140
2.2.1. La vertu dans la langue confucéenne	141
2.2.2. L'extrapolation linguistique de Xun Zi.....	142
2.3. L'instant improvisatoire : de la musique traditionnelle à la musique de Xu Yi en passant par Stockhausen et John Cage	148
2.3.1. L'improvisation et l'instant dans la musique chinoise chez Xu Yi	149
2.3.1.1. L'improvisation dans la forme momentanée	149
2.3.1.2. L'improvisation dans l'enchaînement.....	152
2.3.2. Collages dans la musique traditionnelle chinoise chez Xu Yi	156
Conclusion	163

DEUXIEME PARTIE

La poésie et le Tao s'engendrent dans la forme musicale de Xu Yi

Chapitre 3 : La technique de composition spectrale de Xu Yi

Introduction à la musique spectrale.....	171
Spectre harmonique des instruments.....	173
Spectre non-harmonique des instruments.....	173
3.1. Le spectre du Yi King chez Xu Yi	176
3.1.1. Qu'est-ce que le Yi King ?	176
3.1.2. La signification de la rotation du Yi King.....	181
3.2. Modulation, filtrage et interpolation du système du Yi King chez Xu Yi	193
3.2.1. Introduction de la modulation et de l'interpolation.....	193
3.2.2. La modulation et l'interpolation dans la musique de Xu Yi.....	194
3.3. Les accords harmoniques dans la musique de Xu Yi.....	207
3.3.1. Consonance des accords.....	207
3.3.2. La distribution des instruments selon l'inhérence de l'harmonie du son.....	214
3.4. La fusion et l'effet décoratif du bruit chez Xu Yi	217
3.4.1. Le bruit.....	217
3.4.2. L'effet décoratif ponctuel du bruit.....	219
3.5. Le temps dans la structure de la musique chez Xu Yi	224
3.5.1. La notation musicale est déconstruite et reconstruite.....	225
3.5.2. Micro-polyphonie de la musique de Xu Yi.....	228

Chapitre 4 : Les éléments de la musique traditionnelle chinoise et la poésie dans la musique de Xu Yi

4.1. La langue chinoise et la conception de la cavité sonore de la musique traditionnelle chez Xu Yi	236
4.2. Modalité du changement de hauteur du son unique chez Xu Yi.....	239
4.2.1. Vibrato dans le processus de frémisséement autour du noyau sonore.....	242
4.2.2. Ton libre.....	244
4.2.3. Répétition monophonique.....	245
4.2.4. Développements de la sonorité d'un seul son dans les instruments occidentaux.....	248
4.3. Le rythme de la musique traditionnelle dans la musique de Xu Yi	252
4.3.1. Valeur rythmique élastique.....	252
4.3.2. Accents logiques dans le rythme.....	260

4.3.3. Esthétique taoïste de l'intensité.....	265
4.4. Les gènes de l'intervalle de la musique traditionnelle chez Xu Yi.....	267
4.4.1. Structure harmonique de base de la gamme pentatonique.....	267
4.4.2. Coloration des accords.....	269
4.5. La forme de la musique traditionnelle chez Xu Yi	278
4.5.1. Développement du gradient de cavité sonore.....	279
4.5.2. Changement temporel de la forme dans la musique traditionnelle chinoise.....	279
4.5.3. Fractionnement du motif.....	282
4.5.4. Polyphonie dans la musique traditionnelle chinoise chez Xu Yi.....	285
4.5.5. Structure de <i>huit claquettes</i>	290

TROISIEME PARTIE

Analyses d'œuvres de Xu Yi, entre naturalisme et humanisme

Chapitre 5 : Xu Yi : Poésie et taoïsme au prisme de quelques œuvres.....	299
5.1. La pensée taoïste dans <i>Le Plein du Vide</i>	299
5.2. La pensée taoïste dans <i>Qing</i>	318
5.3. La pensée taoïste dans <i>Joie du Ciel</i>	332
CONCLUSION GENERALE	347
Annexes	361
Annexe 1 : Traduction de l'article écrit par Xu Yi et Liu Juanjuan : « L'origine historique, l'essence créative et l'attitude esthétique de la musique spectrale ».....	363
Annexe 2 : Traduction de l'article de Liu Juanjuan : « <i>1+1=3</i> : l'œuvre musicale de Xu Yi, lauréate du Prix de Rome des compositeurs résidant en France ».....	388
Annexe 3 : Traduction de l'article de An Jing : « « Xu Yi : <i>Guo feng</i> en concert à Shanghai en mai ».....	399
Annexe 4 : Entretien de Xu Yi avec l'auteur.....	405
Annexe 5 : Manuscrits et sources directes reçus de Xu Yi.....	421
Annexe 6 : Entretien avec des compositeurs.....	431
Annexe 7 : Catalogue des œuvres.....	449
Annexe 8 : Tableau des cinq éléments.....	461
Annexe 9 : Chronologie des dynasties chinoises.....	462
Glossaire : instruments chinois cités	465
Bibliographie	491
Index Nominum	551
Table des illustrations	565
Table des matières	573