

Le mouvement mélodique et le système tonal de la musique de syamisen

Yoshihiko Tokumaru

Numéro 1, 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013736ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013736ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tokumaru, Y. (1980). Le mouvement mélodique et le système tonal de la musique de syamisen. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (1), 66–105. <https://doi.org/10.7202/1013736ar>

LE MOUVEMENT MÉLODIQUE ET LE SYSTÈME TONAL DE LA MUSIQUE DE SYAMISEN

Yoshihiko Tokumaru

Le *syamisen*,¹ ou *sangen*, est un instrument à trois cordes pincées. Les syllabes du premier terme signifient littéralement « trois » (*sya*), « goût »² (*mi*) et « cordes » (*sen*), celles du second : « trois » (*san*) et « cordes » (*gen*). Cet instrument aurait été importé, au XVI^e siècle, du sud de la Chine au Japon proprement dit, à travers les îles d'Okinawa (ou Ryûkyû, au sud du Japon). Mais il est impossible de trouver des documents pouvant servir à préciser exactement la date et le lieu de son apparition au Japon. Toutefois, après avoir procédé à un examen critique d'un grand nombre de documents à ce sujet, le musicologue japonais Kikkawa Eisi retient l'hypothèse suivante comme la plus probable : le *syamisen* a dû arriver à Sakai (près d'Osaka) entre l'ère *eiroku* (1558-1569) et l'ère *bunroku* (1592-1595), vraisemblablement en 1562 (*eiroku* 5) (Kikkawa 1958 : 72).

Le *syamisen* est utilisé au moins dans les trois genres suivants : le *ziuta* (musique de chambre), le *nagauta* (genre principal du théâtre *kabuki*), et le *gidayûbusi*³ (musique du *bunraku*, théâtre de poupée).

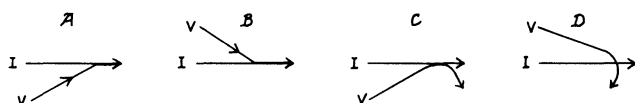
Dans le présent article, il s'agit de traiter du système tonal de la musique de *syamisen*, car, malgré certaines tentatives pour le décrire, nous croyons qu'on n'en a pas encore proposé de théorie vraiment adéquate.

1. Relations tonales entre les parties vocale et instrumentale

Presque tout le répertoire de la musique de *syamisen* consiste en une partie vocale à laquelle s'ajoute au moins une partie instrumentale. Avant d'aborder la description de ses mouvements mélodiques, il est donc nécessaire d'examiner les deux parties du point de vue de leurs relations tonales.

Les chanteurs du *nagauta* et les narrateurs du *gidayû* donnent souvent au public l'impression d'exécuter leur partie selon un autre système tonal que celui de la partie instrumentale. Même au Japon, certains musicologues formés à l'école occidentale n'hésitent pas à affirmer que ces musiciens n'ont pas l'oreille musicale. A notre avis, cette assertion se fonde sur une interprétation inexacte de la relation tonale entre les deux parties.

Prenons un exemple simple :



Exemple 1

Les figures A, B, C et D symbolisent les relations de hauteurs entre les deux parties. Les figures A et B illustrent le cas où la ligne vocale tend vers, et rejoint, les hauteurs stables de la partie instrumentale. Au contraire, dans les figures C et D, la ligne vocale dévie de la partie instrumentale aussitôt qu'elle la rejoint. Dans le cas du *nagauta*, les débutants chantent les fins de phrase comme le montrent les figures A et B, alors que les étudiants avancés et les professionnels les exécutent selon les figures C et D.

Les notations traditionnelles n'indiquent pas toujours avec rigueur ce type de divergences tonales (C et D) qui abondent pourtant dans l'exécution artistique de cette musique. A supposer qu'il existe un appareil permettant de transcrire automatiquement et avec exactitude les hauteurs de sons au cours d'une exécution, il situerait la fin des phrases vocales du *nagauta* sur ré tandis que la partie de *syamisen* se terminerai sur mi. Mais si, de cette description fidèle aux données, on conclut que la note finale de la partie instrumentale est différente de celle de la partie vocale, on se trouvera en désaccord avec les musiciens du *nagauta* eux-mêmes qui considèrent ce mouvement de mi vers ré dans la partie vocale comme une addition ornementale seulement. Un examen du processus d'apprentissage de ce genre va d'ailleurs nous permettre de corroborer leurs dires.

En principe, les maîtres du *nagauta* enseignent seulement les figures A et B aux jeunes enfants. Après que ces derniers

aient développé leur sens musical de la note finale, les maîtres leur permettent d'opérer la déviation de la partie instrumentale qu'illustrent les figures C et D. Selon la terminologie japonaise, ces deux relations entre les parties sont qualifiées par les oppositions de termes suivantes :

1. relation A, B : *tuku* qui signifie, en langage courant, « attacher » ; musicalement parlant, cela implique que les deux lignes sont parallèles ou convergentes (« congruent » en anglais, au sens psychologique du terme) ;
2. relation C, D : *hazusu* qui signifie, en langage courant, « dévier » ; du point de vue musical, les deux lignes sont divergentes.

Dès lors on peut emprunter cette terminologie pour décrire les étapes de l'apprentissage de ces genres musicaux : une même pièce peut être jouée à la manière *tuku* par les débutants ou *hazusu* par les élèves plus avancés. En général, l'exécution publique par les professionnels requiert le style *hazusu*. Et même parmi ces professionnels, le degré de *hazusu* varie selon l'expérience de chacun. Quand une soirée ou une matinée est divisée en plusieurs actes comme dans le cas du *bunraku*, on engage une dizaine de musiciens selon le caractère des actes et des narrateurs. Par exemple, le début d'un long drame sera plutôt exécuté par de jeunes narrateurs sans grande maîtrise du style *hazusu*. Au contraire, l'acte le plus important, placé à la fin du drame, doit être confié à l'un des meilleurs narrateurs, capable d'utiliser le *hazusu* de façon très raffinée.



Exemple 2
okuri : écart entre les deux parties

Cet exemple présente une transcription des mouvements fondamentaux d'un patron du *gidayû* nommé *okuri* qui ouvre les actes. Bien que les deux parties semblent presque identiques, il est nécessaire pour les narrateurs chargés d'interpréter cet acte très important, de l'exécuter à la manière *hazusu* dans

laquelle l'écart entre les deux parties est souvent plus étroit qu'un demi-ton.

D'autre part, l'emploi du style *hazusu* est parfois requis en un endroit déterminé de la pièce, comme on le voit dans l'exemple qui suit, transnotation d'une pièce de *nagauta* intitulée *Etigozisi*.⁴

The image shows a musical score for 'Etigozisi'. It consists of two systems of notation. Each system has a vocal line (treble clef) and an instrumental line (treble clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system's lyrics are: 'o-no-ga su-ga ta o fa-na to-mi - - - ni wa - ni se i ta-ri-'. The second system's lyrics are: 'sa-ka se - ta - ri so ko ho o ke - sa - ni i-na ko - so i - wa re -'. The instrumental line features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some rests.

Exemple 3
Etigozisi

Ici, quoique le mouvement général de la ligne vocale corresponde bien à celui de la ligne instrumentale (façon *tuku*), le mot « *sokono* » doit être chanté sur *fa-la-la-do* au lieu de *fa-la-si-do* que joue la ligne instrumentale. Afin de conserver cet écart entre les deux parties, les notations prescriptives⁵ de cette pièce précisent clairement ce mouvement. Par conséquent, si un chanteur exécute cette phrase à la manière *tuku*, cela donnera une impression de vulgarité.⁶

Du point de vue du chanteur, l'écart entre les deux parties est tenu pour difficile à réaliser. C'est le genre *ziuta* qui contient, à cet égard, le répertoire le plus difficile : il s'agit du *kumiuta*, premier répertoire de la musique de *syamisen*. Comme le montre l'exemple suivant (Hirano 1974 : partie B-2), la partie vocale diffère sensiblement de la partie de *syamisen*.

Exemple 4
Ryûkyû gumi

On observe que la partie vocale doit soutenir ou prolonger une même hauteur de son malgré la partie instrumentale qui continue à produire plusieurs hauteurs différentes. Les musiciens du *ziuta* qualifient ce processus de soutien ou de prolongation par le terme *tupparu*, verbe signifiant « résister » ou « soutenir en force ». D'autre part, dans cet exemple, les notes désignées par *x* et *y* sont réalisées selon deux techniques vocales différentes : *x* = *atari*, et *y* = *otosi*. *Atari* signifie littéralement « collision ». Musicalement parlant, il s'agit de produire par moment des sons rugueux en modifiant la pression de l'air arrivant dans la gorge. *Otosi*, « abaissement », désigne la technique selon laquelle on abaisse soudainement la ligne vocale d'une octave environ. Ces deux techniques, avec le *tupparu*, servent à renforcer le style *hazusu*.

Tous les termes indigènes que nous avons mentionnés jusqu'ici concernent la relation de hauteurs entre les deux parties. Mais il nous faut, même brièvement, examiner également leur relation du point de vue de la synchronisation. Il existe une fois encore deux termes qualifiant le mode de synchronisation des deux parties : *tuku* et *zurasu*. Le premier désigne une exécution synchronisée (où les mètres respectifs des deux parties se superposent sans écart) tandis que le second signifie « décaler », indiquant que la ligne métrique de la voix est décalée par rapport à celle de l'instrument. Si donc un chanteur/narrateur exécute une certaine mélodie et que l'instrumentiste qui l'accompagne exécute la même mélodie simultanément, c'est une exécution de type *tuku*, car il n'apparaît aucune divergence entre les deux parties, ni mélodique, ni temporelle. Mais au contraire, si la partie vocale, utilisant

la même mélodie, précède ou suit la partie instrumentale, leurs structures métriques ne se rejoignent pas et c'est alors une exécution de type *zurasu*.

En réalité, l'exécution de type *tuku* est très rare et difficile à trouver en concert public parce qu'on ne la juge guère intéressante. Au contraire, la divergence temporelle, c'est-à-dire le style *zurasu*, s'emploie très fréquemment. Il est donc naturel que l'on soit tenté de considérer cette divergence comme inhérente à la musique de *syamisen* et ne constituant finalement aucune « divergence ». Et l'examen du processus d'apprentissage de cette musique nous donne une fois encore raison.

En effet, les maîtres enseignent aux novices à exécuter la partie vocale de façon à ce qu'elle soit identique à la partie de *syamisen*. Aucune divergence n'est utilisée lors de cette première étape. Après que les élèves aient fait preuve d'une certaine maturité musicale, on peut les laisser libres de dévier de la ligne instrumentale, non seulement mélodiquement mais aussi métriquement.

Le maître du *ziuta* Kikuhara Hatuko a eu la gentillesse de nous donner deux leçons, l'une sur l'interprétation d'une pièce sans divergence temporelle, l'autre sur l'interprétation de la même pièce avec divergence cette fois. L'exemple 5 est un extrait de la pièce intitulée *Siki no hana*.⁷ Sa version A montre comment un enfant doit la chanter sans divergence, tandis que sa version B montre comment un musicien accompli doit exécuter la même pièce, faisant appel à la divergence temporelle.

The image shows two musical staves, labeled A and B, for the piece 'Siki no hana'. Both staves are in G-clef and 4/4 time. Staff A shows a simple melody with lyrics 'ha - ru wa ha - - na na - tu - - wa ta - ti - ba - na'. Staff B shows a more complex melody with the same lyrics, demonstrating temporal divergence. The lyrics are written below the notes.

Exemple 5
Deux versions de *Siki no hana*

En outre, il existe une autre coutume d'enseignement qui semble avoir rapport à la divergence entre les deux parties :

quand les maîtres veulent former un excellent chanteur/narrateur, ils ne lui permettent pas d'apprendre à jouer du *syamisen*. Cette coutume devient de plus en plus rare mais quelques maîtres insistent encore de nos jours sur cette forme d'éducation traditionnelle. Takemoto Tadayû, maître-narrateur du théâtre de *bunraku* et Kineya Seihô, maître-joueur de *syamisen* du *nagauta*, donnent la même explication de cette coutume : si les novices en art vocal apprennent le *syamisen*, il leur devient difficile de faire librement dévier leur partie vocale de la partie instrumentale, à cause de l'apprentissage trop présent des hauteurs fixes et de la structure métrique du *syamisen*.⁸

Pourtant, même s'ils ne touchent pas le *syamisen*, les élèves en art vocal ne peuvent jamais concevoir un autre système métrico-tonal que celui des instrumentistes et ce pour les deux raisons suivantes :

— premièrement, c'est principalement par les joueurs de *syamisen* que sont entraînés les chanteurs/narrateurs. Le maître instrumentiste enseigne le répertoire aux élèves en les accompagnant avec son instrument.

— deuxièmement, quand un maître, lors d'une leçon à un chanteur/narrateur, ne peut pas jouer de *syamisen*, il utilise la méthode de solfège développée pour le *syamisen* en marquant la structure métrique avec un éventail qu'il frappe sur la table ou sur ses genoux.

Dans les deux cas, le système métrico-tonal du *syamisen* joue un rôle important en tant que système de référence. Il faut donc en conclure que la divergence dans la partie vocale est une expression artistique superposée à la structure fondamentale donnée par le *syamisen*. Par conséquent, nous pouvons traiter les deux parties comme se conformant au même système métrico-tonal, même si l'écart qui les sépare paraît parfois important.

2. Le système tonal de la musique de *syamisen*

Dans la section précédente, nous avons déjà utilisé l'expression « système tonal »,⁹ mais il n'existe en fait aucune théorie bien établie sur le système tonal de la musique de *syamisen*. De fait, les musiciens de *syamisen* se servent du système tonal de douze sons du *gagaku* pour décider de l'accord de l'instrument pour chaque exécution spécifique. Toutefois, cela ne signifie pas que ces douze sons sont employés dans une pièce. Le tableau I présente les fréquences d'apparition des

notes d'une octave dans le cas de la pièce du *kumiuta* intitulée *Ryûkyû gumi*. Ce calcul se fonde sur l'une des deux traditions d'interprétation de ce répertoire, la version de Kikuhara.¹⁰

hauteur	%	
si bémol	0	
la	5.57	
sol dièse	0.15	accord hontyôsi : I si, II mi, III si
sol	0.3	
fa dièse	1.42	nombre total de notes : 1621
fa	14.11	
mi	36.10	les accords formés par la IIe corde
ré dièse	0	à vide plus un son sur la IIIe corde
ré	2.9	comptent toujours comme hauteur de
do dièse	0.3	son produite sur la IIIe corde.
do	3.12	
si	35.73	

Tableau I

Et pour comparer, au sein d'une même pièce, les fréquences d'apparition des notes selon les trois différents systèmes d'accord du *syamisen*, nous allons utiliser une pièce de *nagauta* intitulée *Siki no yamauba*¹¹ et consistant en trois parties, chacune jouée dans un système d'accord différent : *hontyôsi*, *niagari* et *sansagari*.

hauteur	<i>hontyôsi</i>	<i>niagari</i>	<i>sansargari</i>
si bémol	1.2	0	0.5
la	14.3	6.1	15.3
sol dièse	0	0	0
sol	3.7	10	3.8
fa dièse	5.7	27.3	8.4
fa	7.3	0	6.2
mi	26.8	17.4	27
ré dièse	0	0	0
ré	6.4	1.6	5.4
do dièse	0.4	8.7	0.3
do	8.7	10.9	11.9
si	26.6	18	21.2
nombre total de notes	1077	311	886

Partie I : *hontyôsi* I si, II mi, III si

Partie II : *niagari* I si, II fa, III si

Partie III : *sansargari* I si, II mi, III la

Les accords formés par la IIe corde à vide plus un son sur la IIIe corde comptent toujours comme hauteur de son produite sur la IIIe corde.

Tableau II

Ces deux tableaux peuvent expliquer certains aspects mélodiques de cette musique. Ainsi la hauteur ré dièse ou mi bémol n'est-elle jamais utilisée. Et, bien qu'au moins huit hauteurs de l'octave soient employées, la fréquence d'apparition totale des cinq notes les plus utilisées excède toujours 80% du nombre total des notes de la mélodie. Mais ces explications ne suffisent pas à mettre en lumière le système qui fonctionne comme base de cette musique.

Pour interpréter de telles données et le mouvement mélodique général de la musique de *syamisen*, les chercheurs ont déjà proposé plusieurs méthodes dont les deux principales sont les suivantes :

1. l'utilisation de deux gammes nommées *yô* et *in* (cette méthode est d'ailleurs la plus courante dans la littérature sur la musique japonaise publiée en Occident) ;
2. la théorie des tétracordes proposée par Koizumi Fumio en 1958 et souvent employée par les musicologues japonais.

Il reste cependant que ces deux systèmes ne rencontrent guère l'adhésion des musiciens de *syamisen* eux-mêmes qui n'utilisent aucune notion d'échelles ou de tétracordes. Quand ils ont besoin de décrire les caractéristiques du mouvement mélodique, ils se servent des noms d'accord du *syamisen*. Ils diront par exemple : « cette mélodie, malgré son accord dans le système *hontyôsi*, a l'air d'être jouée dans le *niagari* ».

Il semble bien qu'aucune tentative d'explication du système tonal de la musique de *syamisen* n'ait su, jusqu'à ce jour, satisfaire la conscience des musiciens. Nous voudrions donc entreprendre un examen critique des deux méthodes mentionnées et proposer une nouvelle hypothèse : elle se fonde plus particulièrement sur le processus de transmission de la tradition par les professionnels de cette musique.

3. Étude critique des deux méthodes sus-mentionnées

3.1 L'opposition des échelles « *yô* » et « *in* »

En 1895, le musicologue japonais Uehara Rokusirô proposa deux échelles pour expliquer le système tonal de la musique vulgaire japonaise. Par musique vulgaire, il entendait les deux genres suivants : d'une part, la musique urbaine, caractérisée par l'emploi du *koto*, du *syamisen* et du *syakuhati*, d'autre part la musique paysanne. Il appela ces deux échelles *miyakobusi onkai*, « échelle de la musique urbaine » et « *inakabusi onkai* », « échelle de la musique paysanne ». Puis il les étiqueta selon l'opposition traditionnelle *in*, c'est-à-dire « femelle » et « négatif », et *yô*, c'est-à-dire « mâle » et « positif ».

Ces échelles sont souvent employées par les musicologues occidentaux qui les considèrent comme les deux plus importantes de la musique japonaise à l'ère d'Edo, à savoir la musique de *koto*, de *syakuhati* et de *syamisen*.¹²

Malm, précurseur de l'étude du genre *nagauta*, continue à employer ces échelles pour analyser les mouvements mélodiques intervenant dans son corpus. Dans sa dernière étude consacrée à une pièce du *nagauta* intitulée *Siki no yamauba*,¹³ il énumère, par exemple, les formes transposées de ces échelles en considérant les hauteurs de cordes à vide du *syamisen* comme notes centrales de ces échelles (Malm 1978 : 92). Comme

le montre l'exemple 6, la différence entre les deux échelles réside dans la relation entre la première et la deuxième note : un ton dans l'échelle *yô* et un demi-ton dans l'échelle *in*.

The image shows two musical examples. The first, labeled 'yô', consists of a single staff with seven notes and intervals below them: 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1. The second, labeled 'in', consists of two staves. The top staff has seven notes and intervals: 1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1. The bottom staff shows the corresponding notes on a musical staff.

Exemple 6

L'exemple 7 est une mélodie que Malm considère typique de l'échelle *in* (Malm 1978 : 95-96) :

The image shows a musical score for a melody. The top staff is a single melodic line with lyrics underneath: 'ka - - - shi'. The bottom staff is a single melodic line with lyrics underneath: 'wa - ma - ga - re no mi'. The melody is marked with 'rit.' and 'rubato'.

Exemple 7

Et pour *y* illustrer l'autre échelle, *yô*, il donne un exemple dans lequel le *syamisen* est accordé selon le système *niagari* (*si-fa#-si*) (Malm 1978 : 105), en expliquant comme suit la raison pour laquelle cette mélodie est, selon lui, typique de cette échelle :

Le tout premier facteur est l'emphase sur une échelle *yo* sur *si* qui, avec un ton au-dessus de la note centrale, est capable de produire un tétracorde anhémitonique de caractère populaire (*si, do#, mi, fa#*) sans perdre son parfum *kabuki* (grâce au demi-ton vers *sol*) (Malm 1978 : 104).¹⁴

The image shows a musical score for Example 8. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on the top staff and a Shamisen accompaniment on the bottom staff. The tempo is marked as quarter note = 96. The vocal line has the lyrics "su - zu - mi - shi" under the notes. The second system also has a vocal line on the top staff and a Shamisen accompaniment on the bottom staff. The vocal line has the lyrics "ku - su - wa - mi - shi" under the notes. The Shamisen accompaniment is written in a style typical of traditional Japanese music, with a focus on the lower register and a specific rhythmic pattern.

Exemple 8

Si nous supposons, avec Malm, que la note centrale est *si*, nous pouvons effectivement considérer cette phrase comme typique de l'échelle *yô*. Mais aucune loi n'indique que la note centrale est bien *si* et nous pouvons tout aussi bien considérer que c'est *fa#*. Si c'est le cas, la même mélodie doit être lue selon l'échelle *in* partant de *fa#*. Et, « grâce à une progression de demi-ton vers *sol* », comme dit Malm, cette échelle *in* nous donne la même impression que l'échelle *in* basée sur *mi*.

Tant que nous insisterons sur cette alternative d'échelles, l'apparition de la hauteur *fa#* dans le cadre de l'échelle *in* soulèvera un problème. Ainsi, dans l'exemple 9 (Malm 1978 : 97-98) :

me no mi ya na -
 gi sa - ku - ra o
 ko - ki - ma - ze - te

Exemple 9

La présence d'un fa# dans la partie vocale seulement est expliquée comme suit :

Tandis que la structure prédominante des hauteurs repose dans l'échelle un aspect 'chant populaire' ou 'chant de divertissement' est mis en valeur par l'usage de l'ostinato du *syamisen* et par le son plus brillant de l'échelle *yô*, créé par l'utilisation, à la voix, du fa# quand les fameuses fleurs (le *yanagi* et le *sakura*) de la maison de tolérance sont nommées (Malm 1978 : 97-99).¹⁵

Pour Malm, la présence du fa# semble sousentendre l'échelle *yô*. Mais une autre façon d'interpréter ce fa# se base sur l'emploi de la notion de modulation. Comme l'a montré l'exemple 6, si l'on fonde l'échelle *in* sur la note si, la note fa# peut alors être considérée comme note appartenant à l'échelle *in*.

C'est l'interprétation que propose Adriaansz dans son analyse de la musique de *syamisen*. Après avoir soutenu qu'avec le *kumiuta* écrit pour le *syamisen*, l'échelle *in* est entrée dans l'histoire de la musique savante du Japon (Adriaansz 1978 : 19), Adriaansz explique comme suit l'apparition des altérations chromatiques :

L'apparition des altérations chromatiques, tout particulièrement fa dièse, renvoie ou bien à une modulation à la quinte supérieure, ou bien à un court glissement de l'em-

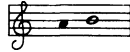
phase par rapport au centre tonal existant, comparable à l'usage de la dominante secondaire dans la musique occidentale. (Adriaansz 1978 : 21).¹⁶

3.2 La théorie des tétracordes

En 1958, le livre du musicologue Koizumi Fumio *Nihon dentô ongaku no kenkyû*, ou « Recherche sur la musique traditionnelle japonaise », fit sensation. Malheureusement, bien que cette étude soit très populaire au Japon, les chercheurs non-japonais, à quelques exception près,¹⁷ ont tendance à la négliger.

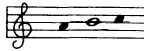
Dans sa recherche sur le système tonal de la musique japonaise, Koizumi commence par analyser les mélodies chantées sur deux hauteurs. Et, petit à petit, il s'approche de l'analyse des mélodies chantées dans un registre plus large. A partir de son livre et de son article écrit en anglais (Koizumi 1977), nous pouvons résumer comme suit les points de sa pensée concernant l'aspect étudié :

1. dans une mélodie sur deux hauteurs, c'est la note supérieure qui joue le rôle de note centrale :



Exemple 10

2. dans une mélodie sur trois hauteurs, c'est la note médiane qui fonctionne comme note centrale :



Exemple 11

3. ces notes centrales sont appelées « notes nucléaires » (« *kakuon* » en japonais) ;

4. s'il y a deux notes nucléaires, elles forment un cadre d'une quarte à l'intérieur duquel est censé se trouver une note intermédiaire ;

5. ce cadre est nommé « tétracorde » puisque ces deux extrémités sont séparées par un intervalle de quarte. Le préfixe « tétra » ne concerne donc nullement le nombre de notes présentes dans ce cadre ;

6. on distingue quatre types de tétracordes dans la musique japonaise :



Exemple 12

7. deux tétracordes peuvent être soit conjoints (lorsque la première note du second tétracorde correspond à la dernière note du premier), soit disjoints (lorsque deux tétracordes sont placés côte à côte, sans que la première note du second tétracorde corresponde à la dernière note du premier) :



Exemple 13

8. si deux tétracordes de même type sont en relation disjointe, ils forment une échelle d'octave. Koizumi nomme les quatre échelles possibles comme suit :

- tétracorde I plus I : *minyô onkai*, échelle du chant folklorique
- tétracorde II plus II : *miyakobusi onkai*, échelle de la musique urbaine
- tétracorde III plus III : *ritu onkai*, échelle du *ritu* (*gagaku*)
- tétracorde IV plus IV : *ryûkyû onkai*, échelle de l'île de Ryûkyû ou d'Okinawa



Exemple 14

9. dans une pièce basée sur une échelle spécifique, on peut observer certaines modulations ;

10. les modulations sont classées en deux catégories : premièrement, les modulations d'un type de tétracorde à un autre ; deuxièmement, les modulations sans changement de type mais par altération de la note nucléaire. D'après Koizumi, le premier type de modulation abonde dans la musique traditionnelle, alors que le deuxième est fréquemment utilisé dans la musique folklorique. Voici un extrait d'une pièce de koto intitulée « Rokudan » :



Exemple 15

Dans cette mélodie, Koizumi observe une modulation du type I de tétracorde au type II :



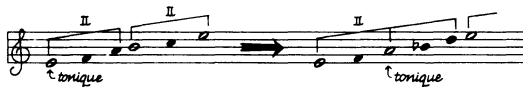
Exemple 16

L'exemple 17, d'autre part, illustre une modulation de la deuxième catégorie.



Exemple 17

Dans cette mélodie du *nagauta* intitulée *Etigozisi*, Koizumi interprète la dernière partie incluant le si bémol comme modulation au sein d'une même échelle. Au début, la note centrale de l'échelle est mi, mais elle est remplacée par la note la dans cette dernière partie :



Exemple 18

4. Hypothèse sur le système tonal de la musique de syamisen

Dans la section précédente, nous avons présenté deux modèles populaires du système tonal de la musique de *syamisen* faisant toujours appel à la notation occidentale moderne. Nous devons d'ailleurs l'employer dorénavant nous-même. Il est cependant indispensable de souligner dès maintenant certains aspects musicaux importants que de telles transnotations ne parviennent pas à restituer :

1. le problème de la différence de sonorité entre les positions sur la touche du *syamisen* ;
2. le problème du traitement de l'octave ;
3. le problème de la segmentation.

Le premier problème concerne la différence de sonorité et de densité (deux paramètres concomitants) entre les notes produites par les différentes positions des doigts sur la touche de l'instrument. Certaines positions favorisent la résonance de l'instrument. Si l'instrument est accordé sur si-mi-si, par exemple, fa résonne faiblement en comparaison des deux notes adjacentes mi et fa#, et ce, dans n'importe quel registre.

Ce sont évidemment les cordes à vide qui favorisent la plus grande résonance. Depuis les premiers répertoires de musique de *syamisen*, on constate d'ailleurs que les pièces ou sections de pièces se terminent toujours sur un son produit par l'une des trois cordes à vide. Le *Sitiku syosinsyû*, première notation imprimée de la musique de *syamisen*, contient par exemple douze pièces dont six se terminent sur le son produit par la deuxième corde à vide, quatre sur celui de la première corde à vide et deux sur celui de la troisième corde à vide. Comme, dans cet ancien recueil, le *syamisen* est toujours accordé sans le système de *hontyôsi*, ces positions de cordes à vide correspondent aux sons mi (six pièces), si (de la Ière corde, quatre pièces) et si (de la IIIème corde, deux pièces).¹⁸ En fait, cette caractéristique est présente dans tous les répertoires traditionnels de la musique de *syamisen*.

Supposons maintenant que les musiciens veuillent hausser l'accord d'un ton pendant une exécution. Les joueurs de *syamisen* doivent, dans ce cas, réaccorder leur instrument pour élever la note centrale, cependant que les narrateurs continuent sans accompagnement. En d'autres termes, quand un interprète du *gidayû-busi* commence à jouer du *syamisen* accordé en *hontyôsi* et qu'il veut transposer la musique de ré-sol-ré à mi-la-mi, il doit hausser d'un ton l'accord de son instrument. Théoriquement parlant, il pourrait bien produire ces notes dans le système d'accord initial. Mais, quand il produit la note mi en pressant la corde, cela ne donne aucune impression de note centrale ou finale. La qualité non pénétrante et la faible densité du son ainsi produit ne saurait en aucun cas rendre cet effet de note centrale ou finale propre à la corde à vide. A la fin de l'acte intitulé *Terakoya no dan*, tiré du long drame du *bunraku* *Sugawara denzyu tenaraiagami*, par exemple, le joueur de

syamisen hausse toujours d'un ton les trois cordes de son instrument. Afin d'obtenir une sonorité plus adaptée au nouvel accord, il substitue très rapidement et sans bruit au chevalet initial un autre chevalet plus léger, sans frapper les cordes avec le plectre, de sorte que le spectateur ne puisse s'en apercevoir.

Les différences de sonorité ne se limitent pas à celles qui existent entre les cordes à vide et les cordes pressées. L'autre facteur décisif à ce sujet est l'intensité de l'effet de *sawari*. Reprenons l'exemple de la note fa. Sur la troisième corde (dans le système d'accord *hontyôsi*), le doigté de fa ne favorise pas l'effet de *sawari*, au contraire des doigtés de mi et fa#.

Ces différences de sonorité et de densité constituent l'un des aspects que l'on a malheureusement tendance à négliger dans l'analyse de la musique de *syamisen* lorsqu'elle est transcrite en notation occidentale moderne.¹⁹

Le deuxième problème se rapporte au traitement de l'octave. Quand on utilise la notation occidentale, on présume même inconsciemment qu'une certaine échelle d'octave se répète de bas en haut. Mais rien ne prouve que la musique de *syamisen* soit elle-même fondée sur ce principe d'octave ou de répétition d'octave.

Ici, il faut soigneusement distinguer l'égalité de deux notes dans la relation d'octave, de la possibilité de transposer une mélodie dans une autre octave. Les termes japonais *kan* (ou *kô*) et *otu* se rapportent aux deux octaves respectives de tout registre, quel qu'il soit, constitué de deux niveaux d'octaves. Si l'on transpose une phrase à l'octave supérieure, la première phrase est qualifiée de *otu* et la seconde de *kan*. En ce qui concerne la partie vocale, il revient souvent au chanteur/narrateur d'exécuter une mélodie en *kan* ou en *otu* selon la tessiture de sa voix. Cependant, cette manière de transposition n'a pas d'équivalent dans la partie instrumentale et ceci doit être attribué au fait que les positions sur la touche du *syamisen* sont toutes spécifiques pour une note donnée dans une octave donnée.

Notons également que, dans les genres tels que le *sinnai*, le *tokiwazu*, le *kiyomoto*, le *nagauta*, etc., la coutume veut que l'on ajoute une autre partie de *syamisen* à la partie initiale. Cette partie additionnelle, nommée *uwazyôsi*, c'est-à-dire « partie haute », correspond à la partie initiale jouée à l'octave supérieure. La transcription d'une telle pièce en notation occidentale moderne n'en révélerait que l'aspect de mouvement parallèle, ce

qui n'implique nullement que cette musique se fonde sur un système tonal présupposant l'existence d'une échelle d'octave car le *uwazyôsi* semble fonctionner simplement comme moyen de colorer la sonorité du *syamisen*. Dans ce sens, la distinction de *kan* et *otu* doit être considérée en terme de sonorité, non en terme de hauteurs.

Notre troisième problème, celui de la segmentation, est d'importance primordiale dans l'établissement d'un système tonal pour cette musique. Si l'on ne tient pas compte de la segmentation authentique telle que la définit le style de ce répertoire, on risque de tirer de fausses conclusions quant au système tonal du style en question. Supposons que nous ayons une mélodie contenant différents types de tétracordes ou d'échelles d'octave. Si l'on analyse cette mélodie sans s'apercevoir de la juxtaposition de ces différents types, il en résulte qu'on doit en extraire un système tonal plus complexe que ce qu'il est en réalité.

D'ailleurs, les transcriptions en notation moderne de pièces composées pour le *syamisen* ne font pas souvent apparaître clairement les noms et les limites des patrons mélodiques. Dès lors, une analyse qui ne prendrait pas en considération ces éléments de segmentation risquerait en outre de donner naissance à de fausses interprétations sur les caractéristiques stylistiques.

Dans le *gidayû-busi*, par exemple, comme dans plusieurs autres genres, la séquence *la-si* est l'une de celles qui apparaissent le plus fréquemment. L'exemple 19 montre le patron *iro* marquant les fins de phrases avec un temps de respiration après la note *si* :



Exemple 19

Au contraire, il n'est pas possible d'interrompre la séquence mélodique de l'exemple 20 après la note *si*, car cette mélodie est considérée comme patron indépendant.



Exemple 20

Souvent les musiciens du *gidayû-busi* ne notent d'ailleurs que *kei* (nom de ce patron) dans la partition au lieu de noter chaque hauteur de notes. De plus, bien que ces deux séquences la-si semblent identiques du point de vue du système tonal, il existe entre elles une différence de sonorité. Dans le patron *iro*, si doit être produit sur la deuxième corde, tandis que dans le patron *kei*, il doit être produit sur la troisième corde à vide, ces deux positions n'étant jamais interchangeable.

Ces exemples montrent bien que, lorsqu'une notation n'indique pas précisément les patrons, elle peut facilement causer un malentendu.

5. Niveau poïétique et niveau esthétique dans l'analyse de la musique de *syamisen*

Ce que nous avons présenté des études de Malm et de Koisumi n'entend pas leur dénier toute valeur. On doit admettre qu'il existe plusieurs méthodes d'analyse selon les buts poursuivis et clairement explicités. Les tableaux I et II des fréquences d'apparition de notes n'ont, par exemple, que peu de valeur si l'on veut définir le système tonal de la musique de *syamisen*. Mais, pour comparer cette musique avec d'autres styles dans lesquels les notes sont répétées à l'octave, ces tableaux nous fournissent des données essentielles. Ils peuvent par exemple servir à calculer la quantité d'information et de redondance selon la théorie de l'information.

D'autre part, l'analyse musicale se heurte à un problème quant à la sélection des aspects ou des niveaux impliqués par le terme « musique ». Nous pouvons ainsi analyser une pièce de plusieurs façons : selon le processus de composition, selon le processus de perception par l'auditeur ou en ignorant l'un et l'autre pour ne considérer que la pièce. Selon la thèse célèbre d'Eduard Hanslick, « Le contenu de la musique est fait de formes sonores en mouvement. » (Hanslick 1966 : 59),²⁰ il suffit d'examiner une œuvre séparée de son processus de composition. Cette attitude nous semble avoir été celle des précurseurs de la musicologie comparée (*vergleichende Musikwissenschaft*) qui ont essayé de dégager des systèmes tonaux en se fondant seulement sur l'exécution en concert et les enregistrements d'exécution, sans tenir compte des comportements des musiciens ou des contextes sociaux de la musique.

Comme toute analyse possède ainsi un certain degré de validité, pour autant qu'elle soit assez explicite pour être examinée par d'autres, il serait dès lors vain d'en nier la valeur.

Toutefois, il nous faut savoir quel aspect musical est examiné par une analyse donnée. Et, dans ce but, nous croyons commode d'utiliser la distinction proposée par Molino et reprise par Nattiez, qui définit trois niveaux de pertinence dans les descriptions : l'analyse des stratégies de production, ou « poïétique », l'analyse « neutre », ou analyse des structures immanentes du message musical considéré en lui-même, et l'analyse des stratégies de perception ou esthétique (voir par exemple Nattiez 1975 : 50). En utilisant cette terminologie, on peut considérer les études examinées dans la section précédente comme des analyses de niveau neutre fortement influencées par la dimension esthétique. Au contraire, l'hypothèse concernant le système tonal de la musique de *syamisen* que nous allons proposer, se fonde sur le niveau poïétique. Dans le cas de cette musique, il correspond non seulement aux stratégies de composition, mais aussi aux stratégies de transmission. En d'autres termes, le niveau poïétique comprend ici les processus d'apprentissage, de transmission et de composition.

Notre hypothèse s'appuie sur l'examen des trois points suivants :

1. l'existence de notes nucléaires ;
2. l'unité latente : le tétracorde avec deux notes intermédiaires ;
3. la négation de l'échelle d'octave et de ses répétitions.

La juxtaposition des unités latentes dans les relations conjointes et disjointes fera l'objet du paragraphe 6.

5.1. *L'existence de notes nucléaires*

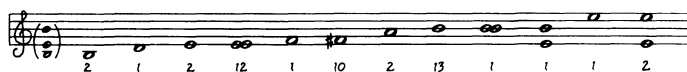
Dans la théorie des tétracordes de Koizumi, la notion de « note nucléaire » (*kakuon*) a une signification opérationnelle mais aussi axiomatique :

Une tonique est un centre tonal de la mélodie ou une tonalité par rapport à laquelle toutes les autres notes de l'échelle sont rattachées. Il y a en général seulement une tonique dans une échelle ou dans une tonalité. Dans la musique japonaise, c'est le cas de la musique de cour *gagaku* et de *sôkyoku*, la musique du *koto*, pour lesquelles les systèmes tonaux ont été établis et théoriquement définis. Mais dans la musique du théâtre de *nô*, ou du *kabuki* ou d'autres genres de *syamisen* et de musique populaire, il est parfois difficile d'attribuer un centre tonal à une seule tonique : au lieu de cela, il y a deux hauteurs ou plus jouant une fonction

similaire dans une échelle. On les nomme *kakuon*, ou notes nucléaires (Koizumi 1977 : 73).²¹

Il convient en premier lieu de vérifier cette notion de note nucléaire au niveau poétique. Pour ce faire, nous procéderons d'une part à l'examen des notes finales des patrons qui se combinent les uns avec les autres comme unités indépendantes, d'autre part à l'examen de la segmentation d'une pièce telle qu'elle est assimilée durant la période de l'apprentissage.

Pour l'examen du premier point, nous emprunterons nos exemples au *nagauta* qui contient des patrons dérivant d'un ancien style de musique de *syamisen* nommé *ôzatuma-busi*. L'exemple 21 montre que quarante-six des quarante-huit patrons les plus utilisés par ce genre se terminent sur une ou deux des notes suivantes : si, mi et fa#. Toutes ces notes sont considérées comme notes nucléaires formant des tétracordes. Les deux exceptions terminant sur fa ou ré sont de nature transitoire; dans les exécutions, ces deux patrons ne s'arrêtent pas sur ces notes finales mais se poursuivent toujours vers mi.



Exemple 21
Notes finales des patrons *oza tuma-busi*

Nous démontrerons le second point, c'est-à-dire la relation entre la segmentation et les notes nucléaires, à l'aide d'une pièce de *ittyû-busi* (un genre narratif) intitulée *Koharu kamiyui no dan*.

Four staves of musical notation in G-clef and 2/4 time. The notes are: G2, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: me niwa, mu ne, mu ko u. There are fingerings 7, 2, 3, and 4 indicated above the notes.

5

6 *sukedomo*

7

8

9

10 *syosen*

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

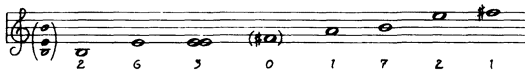
21

22

Exemple 22
Koharu kamiyui no dan

Cette pièce est considérée comme la plus populaire de ce genre. Il faut ici faire appel à la façon dont se donne une leçon de musique de *syamisen*. Dans la leçon de *ittyû-busi*, on n'utilise pas de notation prescriptive comme dans le cas du *nagauta*. Le maître exécute une pièce par cœur ou en suivant son aide-mémoire, tandis que l'élève l'écoute attentivement et commence à répéter avec lui, regardant son propre texte copié d'après celui du maître ou d'amis musiciens en vue de ces leçons. Bien que l'élève puisse en fait écrire des notes ou des signes sur son texte pendant la leçon, les maîtres traditionnels ne recommandent pas de faire appel à l'écriture. Selon la tradition, l'élève doit plutôt tenter de parvenir à une maîtrise purement auditive. Il a la liberté de rédiger son aide-mémoire de n'importe quelle façon, mais seulement après avoir retenu la mélodie. En général, le maître exécute seul deux fois la phrase à apprendre dans la partie vocale ou la partie instrumentale. La troisième fois, l'élève doit se joindre à lui pour montrer qu'il a bien retenu cette nouvelle phrase. En général, on n'enseigne pas toute une pièce en une fois. On la divise en plusieurs unités plus petites. Ces unités correspondent à la segmentation du texte en unités significatives du point de vue littéraire. Dans l'écriture japonaise, chaque unité se termine par un signe de ponctuation. Dans le cas où les musiciens doivent raccourcir la durée d'une pièce pour la danse, la radiodiffusion ou la télévision, par exemple, ils règlent la durée totale du programme en jouant sur le nombre total de ces unités.

Revenons maintenant à notre pièce. Quant Uzi Wabun, l'un des *iemoto*²² de ce genre, nous a transmis cette pièce, elle l'a segmentée en vingt-quatre unités. La transcription de cette pièce que nous avons réalisée de mémoire, a simplement pour but de démontrer sur quelle note se terminent ces différentes unités. C'est pourquoi les notes entre deux points d'arrêt sont plus ou moins éliminées. C'est aussi la raison pour laquelle la numérotation des unités apparaît à la fin de chaque segment. La fréquence d'apparition des notes à la fin de chacun d'eux est indiquée dans cet exemple :



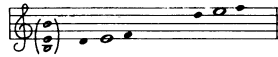
Exemple 23

Notes finales des segments de *Koharu kamiyui no dan*

On remarque que les notes de l'exemple 23 correspondent aux notes nucléaires de l'exemple 21. On remarque aussi que les notes sur lesquelles chaque unité se termine sont caractérisées par une grande stabilité de hauteur, une densité et une sonorité plus intenses que les notes qui leur sont adjacentes. En outre, l'effet de *sawari* favorise la résonance de toutes les notes qui se trouvent dans les exemples 21 et 23. Il faut enfin remarquer que, à l'intérieur d'un segment donné, une note nucléaire n'est jamais isolée mais se trouve automatiquement jumelée à une autre note nucléaire. De plus, les deux notes nucléaires d'une telle paire se trouvent toujours situées à l'intervalle de quarte l'une de l'autre, tel si-mi, mi-la, fa#-si, etc.

Nous allons maintenant examiner la stabilité des notes nucléaires d'un autre point de vue, celui qu'offre l'examen du comportement physique des musiciens et surtout du doigté qu'ils utilisent.

Prenons comme exemple les deux notes nucléaires mi grave et mi aigu. Elles sont entourées par deux notes intermédiaires ré et fa, comme le montre l'exemple 24.



Exemple 24

La hauteur du mi grave, généralement produite sur la deuxième corde à vide, est en principe stable, et ce, même lorsque ce mi est produit sur la première corde pressée. Mais ses deux notes adjacentes subissent facilement des changements minimes. La hauteur de mi aigu est également stable, tandis que ses deux notes adjacentes ne le sont pas. Le fa aigu, par exemple, en tant que note instable, peut occuper diverses positions variant légèrement dans l'intervalle mi-fa#; cette hauteur non restituable par la notation n'est de ce fait désignée dans le *gidayû-busi* que par le seul vocable « urei » qui signifie « tristesse ». Ces positions ne sont jamais utilisées successivement et varient selon les sous-styles de ce genre. De plus, le nombre de positions utilisées par cette note dépend de la virtuosité des exécutants.²³

A part plusieurs positions pour les notes intermédiaires, il existe dans certains genres une manière de faire osciller le doigt

sur la touche qui permet de hausser la note frappée par le plectre. D'après la terminologie du *gidayû-busi*, cette technique se nomme « *niziru* », qui signifie « bouger un peu ». Son utilisation dépend du caractère de la pièce interprétée. Dans l'acte de *mitiyuki*,²⁴ de nature plutôt gaie, par exemple, la note fa grave doit être jouée avec la technique *niziru* de sorte qu'elle atteigne presque la hauteur du fa#. L'effet de *niziru* est également souvent utilisé sur la note fa aigu. Au contraire, on n'emploie jamais cette technique sur les notes mi grave et mi aigu pour lesquelles il n'existe donc pas de variation de hauteur pouvant servir de moyen d'expression comme dans le cas des notes intermédiaires.

Cette distinction entre notes nucléaires et notes intermédiaires se retrouve également dans le doigté du *syamisen*. Si l'on descend de si aigu à mi aigu, comme dans l'exemple 25, la position du fa est la plus difficile à obtenir à cause du saut entre la et fa.



Exemple 25

Malgré les différences de genres et de guildes,²⁵ les maîtres sont d'accord pour enseigner aux élèves à consolider d'abord la position de mi avec l'index (chiffré 1) afin d'obtenir la position adéquate pour fa avec le majeur (chiffré 2). Quelquefois, les maîtres leur recommandent de produire très exactement les hauteurs des notes nucléaires, et ce, même au détriment des notes intermédiaires adjacentes.

Quant aux notes nucléaires produites sur les cordes à vide, il existe une façon de les accentuer qui consiste à les attaquer une seconde mineure plus haut ou une seconde majeure plus avant de les frapper vraiment. C'est ce qu'illustre l'exemple 26 :



Exemple 26

Ces notes supplémentaires ne sont pas forcément spécifiées par la transmission ni écrites dans la partition. Etant donné le

fait que cet ornement est plutôt utilisé en fin de section, nous pouvons le considérer comme moyen d'accentuer le caractère cadentiel des notes nucléaires. Dans ce sens, la séquence si-fa-mi accentue le caractère du mi :²⁶



Exemple 27

5.2 L'unité latente : le tétracorde avec deux notes intermédiaires

Comme le montrent les exemples des sections précédentes, nous pouvons adopter la théorie de Koizumi sur les cadres de quarts constituées par les notes nucléaires. Toutefois, il définit ses tétracordes comme ayant une seule note intermédiaire. Par conséquent, pour analyser une séquence mélodique fréquemment employée dans n'importe quel genre de musique de *syamisen*, il doit postuler l'existence de deux types différents de tétracordes :

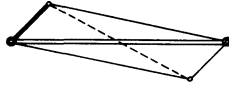


Exemple 29

Puisque les deux notes intermédiaires do et ré n'apparaissent en général pas successivement, son postulat semble adéquat, surtout dans une analyse de niveau neutre. Cependant, à l'exécution, les musiciens gardent la note do en mémoire lorsqu'ils jouent le ré. En d'autres termes, il est clair qu'ils ne peuvent pas non plus envisager la note si sans établir de relation immédiate avec do. En ce qui concerne ce tétracorde, si et do peuvent donc être considérés comme concomitants, ré et mi également, même si ce phénomène n'est pas rendu explicite par l'exécution.

En réalité, il est vrai que ces deux notes intermédiaires ne s'emploient pas souvent en succession. Cependant, il y a des chances pour qu'elles apparaissent en combinaison directe, comme on le voit ici.²⁷

allons ajouter au système de Sibata une ligne pointillée (.....) signifiant : faible probabilité de mouvement. Selon cette méthode, nous pouvons dessiner notre unité latente comme suit :



Exemple 32

5.3 La négation de l'échelle d'octave et la juxtaposition des unités latentes

Dans le cas du *syamisen* accordé dans le système *hontyôsi*, la note *fa* grave sur la deuxième ou sur la première corde et la note *fa#* aigüe produite sur la troisième corde apparaissent en principe l'une après l'autre, séparées par quelques notes seulement.

Un des patrons de *nagauta* nommé « *dangire* », c'est-à-dire « cadence », offre un exemple où l'on trouve ces deux notes. Voici une transnotation de la partie instrumentale de ce patron présent dans l'édition d'une pièce nommée « *Kanzintyô* ». ²⁸



Exemple 33

Même si le texte change d'une pièce à l'autre, le patron mélodique demeure toujours le même ; il en est ainsi par exemple dans les pièces intitulées *Suehirogari* et *Turukame*. Comme ce patron fonctionne simplement comme cadence sur *mi*, lui attribuer deux échelles différentes, l'une avec *fa* et l'autre avec *fa#*, nous semble constituer une surenchère inutile.

Il existe d'ailleurs beaucoup d'autres phrases contenant *fa* naturel grave et *fa#* aigu en occurrences aussi rapprochées. Pour les musiciens, l'apparition de ces deux notes ne présente aucune particularité. En 1972, par exemple, à l'occasion d'un entretien sur les échelles avec le grand maître de *syamisen* du *gidayû-busi* Nozawa Kizaemon, il nous joua *fa* ainsi que *fa#* sur la troisième corde comme notes propres au système d'accord

hontyôsi. Quand il atteint *fa#* aigu après une séquence commençant sur *mi* (deuxième corde à vide) et passant par *fa*, *la* (sur la deuxième corde) et *si*, *ré*, *mi* (sur la troisième corde), nous lui demandâmes, nous fondant sur la théorie de l'octave, si le *fa* grave n'était pas en contradiction avec le *fa#* aigu, utilisant pour notre question la terminologie des positions sur la touche du *syamisen* du *gidayû-busi* : *ni kami*, *fa* grave, *urei fa* aigu, *gin*, *fa#* aigu, etc. Toutefois, comme nous pouvions nous y attendre, le grand maître ne comprit pas notre question. Il répondit simplement : « Dans ce système, on peut utiliser indifféremment *fa* aigu ou *fa#* aigu ».

L'explication la plus probable peut se formuler ainsi : bien que les musiciens considèrent deux notes en relation d'octaves comme notes égales, ils ne présupposent pas l'existence d'une échelle formée dans un cadre d'octave et de sa réplique octaviée dans d'autres registres.

Tant que nous insistons sur la notion d'échelle d'octave, nous devons interpréter le patron *dangire* en considérant l'un des facteurs suivants :

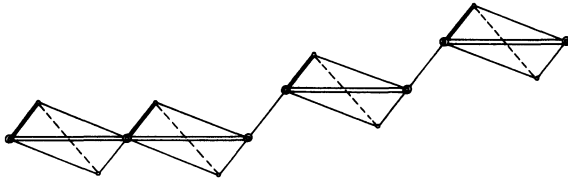
1. la coexistence de deux échelles différentes *in* et *yô* ;
2. la coexistence de deux formes transposées d'une même échelle, l'échelle *in* basée sur *mi* et celle basée sur *si* ;
3. la modulation de la note centrale, de *si* à *mi* ;
4. le changement de types de tétracordes, par exemple pour la séquence *mi-do* tétracorde II, pour *mi-ré*, tétracorde I.

Cependant, si nous interprétons ce patron comme juxtaposition d'unités latentes, il n'est plus nécessaire de recourir à toutes ces notions. Le patron peut dès lors être simplement considéré comme une séquence de quatre unités latentes :



Exemple 34

La figure suivante nous montre cette relation des unités par la méthode graphique de Sibata :²⁹



Exemple 35

Cette interprétation nous permet ainsi d'établir une nouvelle théorie du système tonal de la musique de *syamisen* : cette musique se construit par juxtaposition d'unités latentes consistant en des tétracordes incluant deux notes intermédiaires ; les limites de deux unités latentes sont soit conjointes, soit disjointes ; l'intervalle de disjonction est, en principe, une seconde majeure.

On peut obtenir toutes les unités latentes possibles (disponibles) par le processus de juxtaposition conjointe et disjointe comme le montre le tableau ci-dessous :

Exemple 36

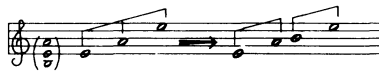
6. Validité de la notion d'unité latente

Essayons d'abord d'analyser par notre méthode les phrases musicales proposées par Malm et Koizumi. Dans l'exemple ci-dessous, A correspond à l'exemple 7, B à 8, C à 9 et D à 17.



Exemple 37

Comme le montre D, la note la (troisième corde à vide dans le système d'accord *sansagari*) fonctionne, au début, comme note nucléaire pour deux tétracordes :



Exemple 38

Mais plus tard, elle devient note nucléaire d'un seul tétracorde, du fait qu'un autre tétracorde partant de si est utilisé à la place du tétracorde la . . . ré. Ce phénomène de mutation entre deux tétracordes dans un même registre abonde d'ailleurs dans cette musique. Le tétracorde fa#-sol-la-si sur la deuxième corde est par exemple le plus fréquent dans le système d'accord *niagari*. Mais il s'emploie aussi dans le *hontyôsi* et le *sansagari* en alternance avec le tétracorde mi-fa-sol-la sur la même corde. Le mi reste alors note nucléaire supérieure du tétracorde si . . . mi mais perd sa fonction de note nucléaire inférieure du tétracorde mi . . . la.

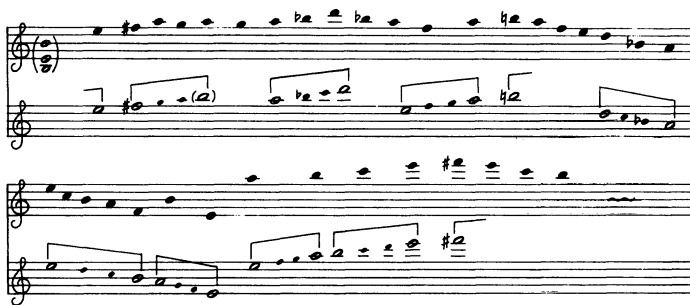
D'autre part, on peut dire que le système d'accord *sansagari* est l'« habitat » naturel du tétracorde la-si bémol-do-ré (sur les deuxième et troisième cordes). Toutefois, ce même tétracorde n'est pas rare dans le *hontyôsi*. En outre, dans le *sansagari*, il arrive que ce tétracorde alterne avec l'autre tétracorde si-do-ré-mi, comme nous l'avons déjà montré dans notre lecture de la pièce en *sansagari* (voir ex. 38 et 17).

Nous pouvons maintenant interpréter ce que les musiciens entendent dire lorsqu'ils expliquent les différences du mouvement mélodique par la seule référence aux noms de systèmes

d'accord : la juxtaposition des unités latentes illustrée dans par l'exemple 37-B donne effectivement l'impression du *niagari* alors que celle de l'exemple 31-D évoque le *sansagari*. En d'autres termes, chacun des trois systèmes d'accord peut échanger avec les deux autres ses façons de combiner les unités latentes. Ainsi, sans recourir aux notions de modulation ou de transposition de la note centrale, sans faire intervenir non plus le passage d'une échelle à l'autre, il est loisible de ne voir dans ce processus d'échange qu'une mutation (ou alternance) des unités latentes.

Pour établir la validité de cette hypothèse, il suffira de donner des exemples d'analyse de phrases que l'on tient pour ambiguës. Nous en avons choisi trois :

1. l'interlude de *Yuki* (genre *ziuta*) :



Exemple 39

Les musiciens considèrent souvent les enchaînements mélodiques de cet interlude comme difficiles à comprendre. Mais notre méthode d'analyse par unités latentes montre clairement l'articulation de la mélodie.

2. le début de *Siki no yamauba* (genre *nagauta*) :

Exemple 40

Dans cet exemple, au contraire, certaines notes apparaissent sans encadrement tétracordal évident. Il est difficile d'y reconnaître ce cadre, car l'une des deux notes en est absente. C'est la raison pour laquelle cette phrase semble tonalement ambiguë. Etant donné cependant que le reste de la pièce se déroule dans le système tonal usuel facilement analysable selon notre méthode, nous pouvons extrapoler l'existence des unités latentes, bien que l'une des deux notes nucléaires constitutives en soit parfois sous-entendue. L'exemple 40 présente l'analyse que nous proposons de cette phrase.

3. le début de *Kibun daizin* (genre *nagauta*) :

The image shows a musical score for Exemple 41, consisting of six systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- System 1: Treble clef, starting with a double bar line and repeat sign. Notes are marked with 'v' (accents).
- System 2: Treble clef, marked 'glissando' above the staff. Includes a measure with a '35' marking.
- System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with '2', '3', and '1' markings. Bass clef has notes with '2' and '1' markings.
- System 4: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with '50' and '3' markings. Bass clef has notes with '2', '1', and '2' markings.
- System 5: Treble clef, marked '55'. Includes a measure with a '35' marking.
- System 6: Treble and bass clefs. Treble clef has notes with '65' marking. Bass clef has notes with '5' marking.

Exemple 41

Cette pièce a été composée en 1911 (meizi 44). Dans l'intention de décrire une tempête sur la mer, les deux compositeurs, Kineya Rokusirô et Yosizumi Kosaburô,³⁰ ont utilisé un nouveau système d'accord nommé *itisagari*, consistant en une quinte plus une quinte. Au début, ce nouveau système ne semble pas soulever de difficultés particulières pour une analyse conduite selon notre méthode. Mais, aux mesures 50 et 51, nous nous heurtons à un nouveau cas où notre méthode nous amène à lire un tétracorde partant de la (si bémol-do-ré) directement combiné avec un tétracorde inférieur partant de do# (ré-mi-fa#). L'écart entre ces deux tétracordes n'est donc pas une seconde majeure, mais une tierce mineure (fa#-la). Une autre interprétation possible consiste dans l'introduction d'un tétracorde fa#-sol-la-si sous-entendu, en admettant la possibilité pour la note si d'alterner avec si bémol. Cependant,

si nous considérons le fait que la position de l'index³¹ uni au majeur a toujours été réservée, de la mesure 38 à la mesure 51, aux notes nucléaires, il semble justifié d'évaluer dans cette mesure 51 la note combinée avec si bémol comme note nucléaire et par conséquent d'admettre une relation disjointe de tierce mineure, tout au moins dans cette pièce tenue d'ailleurs pour avant-gardiste au moment de sa composition.³²

NOTES

1. Nous avons transcrit les mots japonais en utilisant le système *kunresisiki*, plutôt que le système Hepburn. Le premier, qui fait partie de l'éducation obligatoire au Japon, est plus fidèle aux aspects phonétiques de la langue japonaise que le système Hepburn. Voici le tableau :

a	i	u	e	o
ka	ki	ku	ke	ko
ga	gi	gu	ge	go
sa	si(shi)	su	se	so
za	zi(ji)	zu	ze	zo
ta	ti(chi)	tu(tsu)	te	to
da	zi	zu	de	de
na	ni	nu	ne	no
ha	hi	hu(fu)	he	ho
ba	bi	bu	be	bo
pa	pi	pu	pe	po
ma	mi	mu	me	mo
ya		yu		yo
ra	ri	ru	re	ro
wa				o
kya		kyu		kyo
gya		gyu		gyo
sya(sha)		syu(shu)		syo(sho)
zya(ja)		zyu(ju)		zyo(jo)
tya(cha)		tyu(chu)		tyo(cho)
nya		nyu		nyo
hya		hyu		hyo
pya		pyu		pyo
bya		byu		byo
mya		myu		myo
rya		ryu		ryo

Dans les références, les années sont celles du calendrier occidental, mais on a parfois indiqué celles du calendrier japonais. Ex. : 1664 (Kanbun 4). Les noms propres sont toujours écrits, selon l'usage japonais, avec d'abord le nom de famille puis le prénom.

2. Il faut entendre ici le terme « goût » dans le sens de « caractère propre ».

3. Le suffixe « -busi » qui signifie « genres musicaux » est souvent tronqué selon le contexte et l'usage en japonais. Les expressions « *gidayû(-busi)* » et « *gidayû* » signifient donc également « *gidayû-busi* », tandis que *Gidayû* désigne le fondateur du genre.

4. Transcription Tokumaru, d'après Yosizumi 1966 : 9.

5. Par opposition à « descriptives ». Voir Seeger 1958.

6. Communication personnelle (1977) du maître du *nagauta* Hiyosi Kosahati.

7. Transcription Tokumaru, d'après les deux exécutions de Kukuahara.

8. Communications personnelles de Takemoto (1979) et de Kineya (1977).

9. « Système tonal » doit être entendu au sens de « système des relations de hauteurs ».

10. D'après la transnotation de Hirano 1974 : partie B, 2-3.

11. Cette pièce est très accessible au lecteur occidental puisque William Malm a récemment publié une étude à son sujet (Malm 1978). Nous remercions notre collègue Yuhi Kuniko d'avoir fait le calcul de fréquence d'apparition des notes d'après l'édition publiée par Yosizumi (1927).

12. Voir par exemple Malm 1963 : 60-61, Landy 1970 : 82-84, Harich-Schneider 1973 : 513.

13. Bien qu'il écrive « Shiki no yamamba », selon la prononciation populaire, c'est bien à cette pièce que Malm se réfère.

14. « The primary factor is the emphasis on a yo scale on B which, with its whole step upper leading tone, is able to produce a folk-like anhemitonic tetratonic core (B, C#, E, F#) without losing its *kabuki* flavor (thanks to the half-step to G) ».

15. « While the predominant tone structure is in the scale, a more folk-song or party song quality is enhanced by the use of the *shamisen* ostinato and the « brighter » sound of the yo scale, created by the voice's use of F# when the famous flowers of the brothel area (the *yanagi* and *sakura*) are named ».

16. « The appearance of chromatic alterations, most frequently f-sharp, points either to a modulation to the upper fifth, or to a short shift in emphasis within the existing tonal center, comparable to the use of a secondary dominant in Western music ».

17. Ingrid Fritsch, par exemple, mentionne cette théorie dans son étude de la musique de *syakuhati* (Fritsch 1979 : 49-50).

18. Si la fin de cet acte requiert une sonorité plus claire et plus gaie, c'est en vue d'atténuer le climat de tristesse dominant l'acte (Communication personnelle (1979) du maître-narrateur Takemoto Mozidayû).

19. Dans cet article (cf. exemple 2 et exemples 19 et sq.), pour transcrire et transnoter la musique de *syamisen*, nous ajoutons à la notation occidentale moderne les symboles suivants :

- a. l'accord dans la parenthèse après la clé : le système d'accord ;
- b. I, II et III, la corde de cet instrument ;
- c. la note sans symbole : pour une telle note, on frappe la corde avec le plectre de haut en bas ;
- d. la note *sukui* : avec le plectre de bas en haut ;
- e. la note *haziki* : le pizzicato de la main gauche ;
- f. la note *uti* : la note produite par le doigt gauche pressant la corde (sans être frappée par le plectre) ;
- g. la note *kesi* : pour une telle note, on touche la corde légèrement avec le doigt gauche et en même temps la frappe avec le plectre.
- h. le mouvement *suri* : le glissando.



20. « Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen ».

21. « A tonic is a tonal center of a melody or a key to which all other tones in a scale are related. There is usually only one tonic in a scale or a key. In Japanese music, this is the case with *gagaku* court ensemble music and *sôkyoku*, music of the *koto* zither, where the tonal systems have been relatively established and theoretically defined. But in the music of *nô* theatre, of *kabuki* and other genres of *shamisen* and folk music, it is sometimes difficult to attribute

the tonal center to a single tonic ; instead, there are two or more such tones with a similar function in a scale. These are called *kakuon* or nuclear notes ».

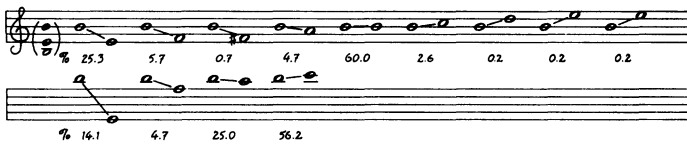
22. Le mot *iemoto* désigne à la fois les « guildes » de musiciens, chargées de contrôler la transmission des genres, et le chef de ces guildes. C'est dans ce dernier sens que le mot est utilisé ici.

23. Le grand maître de *syamisen* du *gidayû-busi* Takezawa Yasiti, maintenant décédé, nous a expliqué ses onze positions du *urei* en 1971. Mais à ce moment-là, nous n'avons pu entendre de différences de hauteurs qu'entre quatre positions. Nous considérons maintenant que la différence de sonorité sur une même hauteur fonctionnait pour le maître comme facteur déterminant ces onze positions.

24. Voyage d'un personnage.

25. Voir note 21.

26. Les jeunes générations de musicologues japonais ont tendance à considérer l'intervalle descendant si-fa (avant mi) comme instable et difficile à exécuter. Leur interprétation reflète simplement leur niveau esthétique et se fonde sur la musique occidentale. Voir par exemple Murai 1973 : 508 et Inagaki 1978 : 5. Pour le niveau poétique de la musique de *syamisen*, cet intervalle ne constitue jamais le « *diabolus in musica* » des théoriciens occidentaux de la Renaissance. Il n'est qu'une séquence mélodique conduisant à mi. Nous pouvons mentionner comme exemple de cette séquence deux références anciennes : en premier lieu, une statistique de la direction prise par la note si dans *Ryûkyû gumi* (genre *ziuta*) montre que cette séquence si-fa a été utilisée même dans ce premier répertoire de notre musique :



Exemple 28

En second lieu, cette séquence apparaissait également dans la première publication du *gidayû-busi*, intitulée *Hitorigeiko*. Pour ces deux genres, il n'existe aucun terme désignant cet intervalle comme particulier.

27. Transnotation Tokumaru, d'après Yosizumi 1927 : 4.

28. Transnotation Tokumaru, d'après Yosizumi 1965 : 19.

29. Dans cet exemple, la ligne mince entre deux doubles cercles (notes nucléaires) signifie « relation disjointe », tandis qu'un double cercle d'où partent des lignes dans deux directions signifie « relation conjointe ».

30. Ces deux artistes ont plus tard changé leur nom pour *Zyôkan* et *Zikyô* respectivement.

31. Dans l'exemple 41, les chiffres encadrés désignent les mesures et les autres les doigts.

32. Cet article constitue la version révisée du chapitre III d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université Laval (Québec) et intitulée *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*. Je remercie les deux directeurs de ma thèse, MM. Charles Boilès et Etienne Darbellay pour leurs conseils et leurs encouragements, ainsi que Mme Françoise Davoine qui m'a aidé avec patience et dévouement dans la rédaction en français de ce travail.

RÉFÉRENCES

- ADRIAANSZ, W.
1978 : *Introduction to Shamisen Kumiuta*. Buren : Frits Knuf.
- FRITSCH, I.
1979 : *Die Solo-Honkyoku der Ouzan-schule*. Kassel : Bärenreiter.
- HANSLICK, E.
1966 : *Vom Musikalisch-Schönen (1854)*. Wiesbaden : Breitkopf und Härtel.
- HARISCH-SCHNEIDER, E.
1973 : *A History of Japanese Music*. London : Oxford University Press.
- HIRANO, K.
1974 : *Syamisen kumiuta zensyû*. Tokyo, CBS Sony (avec disques SOJZ 59-72), 2 vol.
- INAGAKI, K.
1978 : « *Syamisen kumiuta ni okeru uta no senritu kôzô no kenkyû* », *Osaka ongaku daigaku kenkyû kiyô*, N° 17, 68-82.
- KIKKAWA, E.
1958 : *Sangen denraikô*. Tôyô ongaku gakkai, 51-91.
- KOIZUMI, F.
1977 : « *Musical Scales in Japanese Music* », in Koizumi, F., Tokumaru, Y., Yamaguchi, O., éds., *Asian Music in an Asian Perspective*. Tokyo : Heibonsha.
- LANDY, P.
1970 : *Musique du Japon*. Paris : Buchet-Chastel.
- MALM, W.
1963 : *Nagauta : the Heart of Kabuki Music*. Rutland and Tokyo : Charles E. Tuttle.
1978 : « *Four Seasons of the Old Mountain Woman : An Example of Japanese Nagauta Text Setting* », *Journal of the American Musicological Society*, XXXI/1, 83-117.
- MURAI, Y.
1973 : « *Syamisen kumiuta no kyokusetsu no henshen* », in Koizumi, F., Hoshi, A., Yamaguchi, O., éds., *Nihon ongaku to sono syûhen*. Ongaku no tomosya, 505-45.
- NATTIEZ, J.J.
1975 : *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union générale d'édition.
- SEEGER, C.
1958 : « *Prescriptive and Descriptive Music Writing* », *The Musical Quarterly*, XLIV/2, 184-95.
- YOSIZUMI, K.
1927 : *Siki no yamauba*. Tokyo : Yamada Syunpei.
1966 : *Sizuhataobi*. Tokyo : Hôgakusya.