

La polyphonie dans la musique japonaise

Rokudan, par exemple

Japanese polyphonic music: Rokudan, for example

Andreas Gutzwiller

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff



Édition électronique

URL : [http://](http://ethnomusicologie.revues.org/1378)

ethnomusicologie.revues.org/1378

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 1993

Pagination : 11-44

ISBN : 2-8257-0485-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Andreas Gutzwiller, « La polyphonie dans la musique japonaise », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 6 | 1993, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1378>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

La polyphonie dans la musique japonaise

Rokudan, par exemple

Japanese polyphonic music: Rokudan, for example

Andreas Gutzwiller

Traduction : Isabelle Schulte-Tenckhoff

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'anglais

- 1 Tout essai sur la polyphonie dans la musique japonaise se doit de commencer par une affirmation : la musique japonaise est homophonique. Certains musicologues japonais ayant abordé l'esthétique de leur musique, comme Kikkawa Eishi (1984), soutiennent même que l'essence de la musique japonaise est non seulement l'homophonie mais la monophonie au sens le plus strict, c'est-à-dire que cette musique est à chanter par une seule voix, à jouer par un seul instrument. Dans cette perspective, la couleur tonale représente une catégorie esthétique essentielle, que l'on ne saurait toutefois apprécier pleinement que lorsque la musique est monophonique et interprétée en solo.
- 2 En effet, la polyphonie traditionnelle est peu fréquente dans la musique japonaise. Aussi les études traitant du sujet sont rares. Il en résulte qu'il n'existe aucune théorie de la composition polyphonique, si bien que ce que nous pouvons dire sur la polyphonie japonaise doit être déduit d'un nombre limité d'exemples existants. Dans ce qui va suivre, on en considérera un, *Rokudan no Shirabe*, qui signifie : pièce en six sections, dont la version à deux parties est connue sous le nom de *Rokudan honte-kaede*, « [pièce en] six sections, partie principale [et] partie adjointe ».

***Rokudan honte-kaede* dans le contexte de la musique polyphonique japonaise**

- 3 En dépit du caractère essentiellement homophonique de la musique japonaise, il existe une série d'exemples isolés de polyphonies, que l'on retrouve dans les genres musicaux suivants : *gagaku*, théâtre *nô* et musique de chambre bourgeoise de l'époque Edo.
- 4 Le *gagaku*, musique instrumentale associée à la cour impériale, constitue une exception à la règle dans la mesure où elle est jouée par un orchestre (composé d'instruments à vent, d'instruments à cordes et de percussions). L'orchestre et sa musique furent importés du continent entre le VII^e et le IX^e siècles. Il y a de bonnes raisons de croire qu'au moment de son importation de la Chine, la musique était de type homophonique, ou presque. La manière dont elle est jouée actuellement fait apparaître une sorte de polyphonie secondaire résultant d'un long processus d'adaptation et de simplification des parties instrumentales individuelles qui, de cette manière, ont commencé à se différencier les unes des autres : voilà comment la complexité peut naître d'une simplification non organisée.
- 5 La polyphonie dans la musique du théâtre *nô* est surtout liée à l'autonomie des parties de la flûte *nôkan* par rapport aux voix, et à une polyrythmie assez lâche régissant les rapports entre voix et percussions.
- 6 On rencontre la forme la plus élaborée de polyphonie dans la musique de chambre de l'époque Edo. Cette musique pour voix, cithare *koto* et luth *shamisen* (*sangen*) est fondamentalement homophonique. La grande majorité (98 % environ) des pièces sont des chansons accompagnées par l'un ou l'autre instrument à corde, parfois les deux, toujours joué par le chanteur. La musique purement instrumentale y est rare. Ces pièces (*jiuta* ou *utamono*) furent originellement composées pour être chantées avec le seul accompagnement du luth *shamisen*. A la fin du XVII^e siècle, la cithare *koto* y fut ajoutée. Or, au cours du XVIII^e siècle, la partie de *koto* s'est graduellement dissociée de la partie de *shamisen*, processus qui conduisit au genre appelé *kaede shiki sôkyoku* du début du XIX^e siècle, qui représente l'apogée de cette évolution. Dans la première moitié du XIX^e siècle, en effet, de nombreuses pièces nouvelles furent composées simultanément avec des parties pour *shamisen* et *koto*. Ces compositions étaient toujours le fait de deux personnes : le plus souvent, celui qui créait la partie vocale et celle de *shamisen* était reconnu comme le compositeur proprement dit de la pièce, tandis que le compositeur de la partie de *koto* n'était considéré que comme un simple collaborateur. Ces compositeurs-collaborateurs étaient des spécialistes dans la création des *kaede*, des « parties adjointes ». Un des plus prolifiques fut Yaezaki Kengyô (mort en 1848), qui travailla avec la plupart des compositeurs célèbres de la première moitié du XIX^e siècle à Kyôto.
- 7 Relevons en passant que les joueurs professionnels de *koto* et de *shamisen* étaient toujours aveugles. Le terme de « composer » n'avait donc pas la connotation de « fixer par écrit » ou de « transcrire » la musique. La composition tout comme l'enseignement se faisaient de bouche à oreille. Il arrivait toutefois que l'on transcrive et publie des pièces ayant acquis une certaine popularité et se prêtant à être jouées par des amateurs.

L'origine de la pièce *Rokudan honte-kaede*

- 8 L'origine de *Rokudan no Shirabe* n'a pas encore été élucidée entièrement. La pièce est généralement attribuée à Yatsunashi Kengyô (1614-1685), mais cette attribution est sujette à controverse. Il a été suggéré, en effet, que l'auteur de *Rokudan* était un disciple de Yatsunashi, du nom de Kitajima Kengyô (mort en 1690) (NOD : 1031). Une analyse détaillée de cette pièce et d'autres *danmono*, selon l'appellation du genre, figure dans Adriaansz (1973).

Le joueur de *shakuhachi* Kawai Sayozan



Document Fondation du Japon

Rokudan, Hachidan, Akikaze no Kyoku – dan 1
 Rokudan, Hachidan : Yatsuhashi K. (1614-1685).
 Akikaze no Kyoku : Mitzuzaki Kengyô (d. 1853).

6

12

18

Lignes mélodiques: Rokudan honte/ Rokudan kaede/ Hachidan/ Akikaze no Kyoku

24

30

36

42

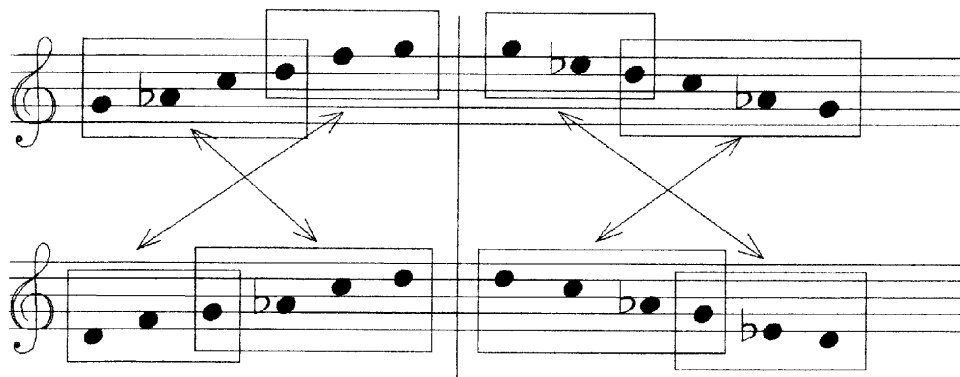
48

- 9 *Rokudan* est mentionné pour la première fois dans la collection de musique *Busô Gafushû* de 1755. C'est une des rares compositions pour *koto* purement instrumentales. Comme ces compositions existent hors de la tradition établie de la musique de *koto*, elles sont d'une importance relativement mineure, ainsi que l'indique leur nom : *tsukemono*, « pièces adjointes ». Or *Rokudan* n'en est pas moins devenu très populaire. C'est peut-être pour cette raison qu'une seconde partie (*kaede*) pour *shamisen* lui fut ajoutée par la suite, composée par Kuniyama Kôtô de Kyôto, dont nous ignorons la date de naissance tout comme celle de sa mort. Son nom figure dans les comptes rendus de la guilde de musique de 1768, d'où nous pouvons conclure qu'il fut actif durant la seconde moitié du XVIII^e siècle (NOD : 639).
- 10 Bien que la pièce soit d'une importance secondaire dans le répertoire de *koto*, il n'en existe pas moins des transcriptions et des arrangements pour pratiquement tous les types d'instruments, japonais ou occidentaux, car *Rokudan* est la pièce la plus célèbre de toute la musique traditionnelle du Japon.
- 11 Il est intéressant de noter que la version à deux parties de *Rokudan* est rarement jouée en concert. Je ne l'ai entendue moi-même qu'une seule fois dans la version pour deux *shamisen*. Il existe toutefois des transcriptions pour toutes les combinaisons instrumentales prévues par la musique de chambre traditionnelle du Japon, à savoir *koto*, *shamisen* et *shakuhachi*.

Le mouvement mélodique de *honte*, *dan* 1-3

- 12 *Rokudan no Shirabe* signifie « pièce en six sections ». Ces sections, appelées *dan*, sont d'une longueur égale : un *dan* comporte 52 ou 104 temps, selon la manière de les compter. Une introduction très brève de 2 (ou 4) temps appelée *kandô* précède le premier *dan*.
- 13 L'échelle de la pièce est celle qu'on appelle *insen* en sol, dont le mouvement ascendant est sol - lab - do - ré - fa - sol - ré, et le mouvement descendant sol - mib - ré - do - lab - sol. Or, du point de vue mélodique, la dominante ré joue un rôle si important dans *Rokudan* (la plupart des formules mélodiques et aussi des *dan* se terminent en ré) que l'on est tenté de considérer cette échelle comme une sorte de *insen* à l'envers, ayant pour mouvement ascendant ré - fa - sol - lab - do - sol, et pour mouvement descendant ré - do - lab - sol - mib - ré (fig. 1).

Fig. 1 :



Lignes mélodiques: *insen* en sol/ *insen* inversé en ré

- 14 Seuls le troisième et le sixième *dan* finissent sur la tonique sol. Ainsi *Rokudan* comporte-t-il une division nette en deux sections, du premier au troisième, puis du quatrième au sixième *dan*. Il apparaît également que les trois premiers *dan* sont calqués sur un même modèle, alors que les trois derniers montrent une construction plus souple. En effet, les trois premiers *dan* semblent constituer le modèle du genre *danmono* en général. Dans la pièce *Hachidan* (« pièce en huit sections »), autre composition attribuée à Yatsuhachi, les trois premiers *dan* ressemblent si fortement aux trois premiers *dan* de *Rokudan* que les deux pièces sont parfois jouées ensemble. Dans ce cas, *Hachidan* sert de *kaede* à *Rokudan*.
- 15 Pour les besoins de notre analyse, nous n'allons considérer que la première section de la pièce (*dan* 1-3). Voyons tout d'abord la partie originale (*honte*). Pour permettre un aperçu rapide et commode du mouvement de la mélodie, nous reproduisons ici la ligne mélodique (fig. 2a, 2b, 2c). Dans les graphiques, l'ordonnée indique la hauteur du son, l'abscisse la durée en demi-temps.

Fig. 2a : dan 1 - Honte

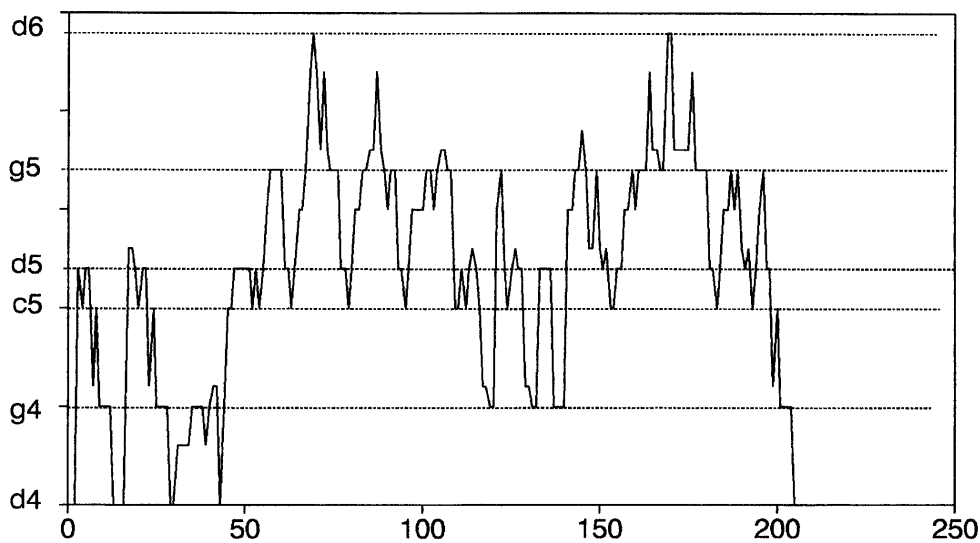


Fig. 2b : dan 2 - Honte

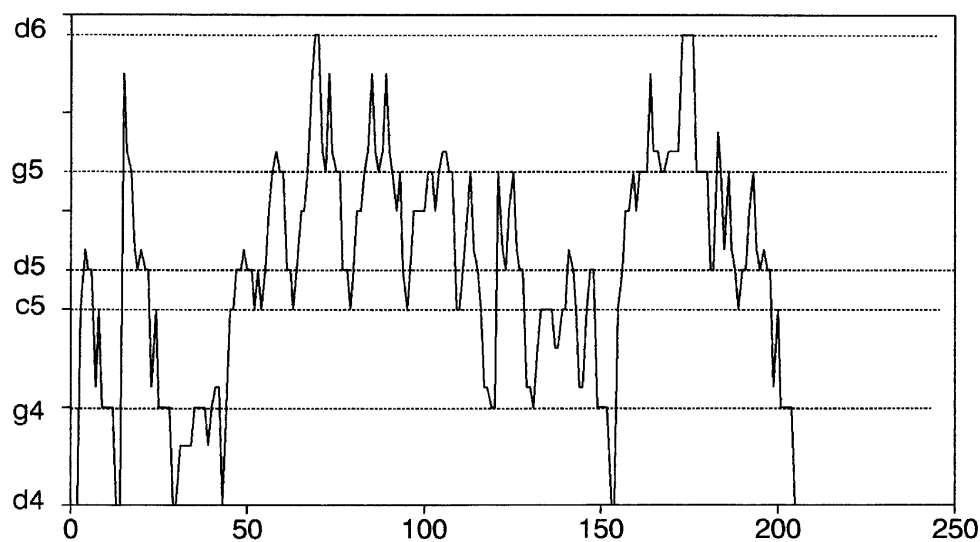


Fig. 2c : dan 3 - Honte

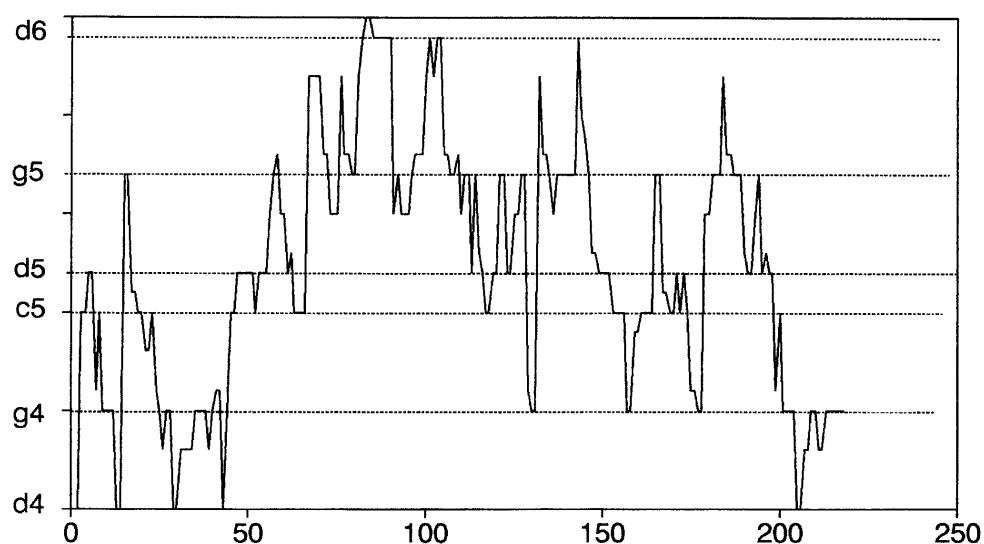
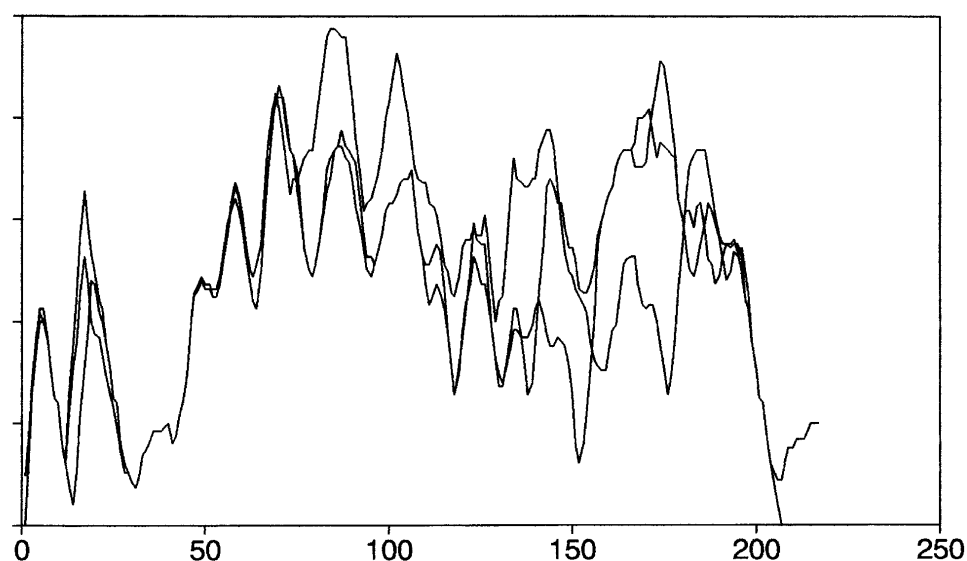


Fig. 2d : Rokudan 1-3 - Honte



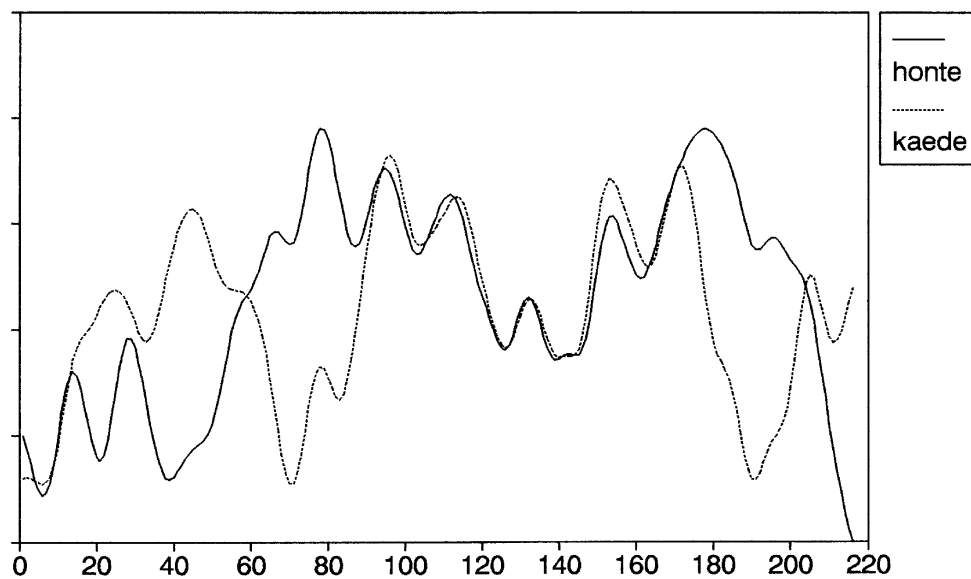
- 16 Il apparaît clairement que chacun des trois *dan* se subdivise à son tour en trois sections : la première couvre les mesures 1-44, la deuxième va jusqu'à 150 approximativement, et la troisième jusqu'à la fin du *dan*. Leur étroite parenté (en particulier dans la première moitié du *dan*) apparaît clairement lorsqu'on superpose les contours mélodiques des trois *dan* (voir fig. 2d).

Aperçu du mouvement mélodique de *kaede* comparé à celui de *honte*, *dan* 1-3

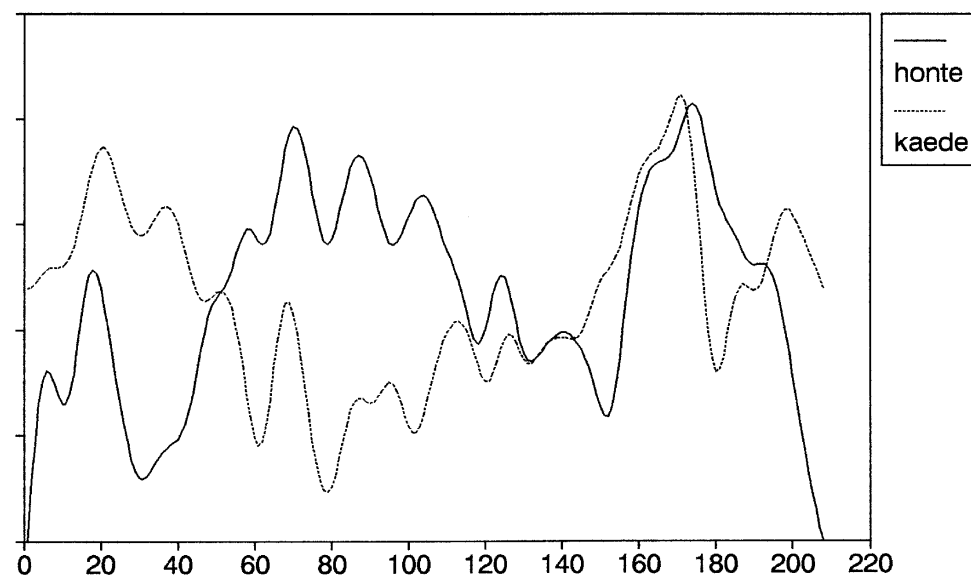
- 17 Un coup d'œil sur les graphiques, qui fournissent une image filtrée (aplanie) des lignes mélodiques de *honte* et *kaede* des trois premiers *dan* (fig. 3a, 3b, 3c), nous apprend que les deux parties semblent assez autonomes l'une par rapport à l'autre. A nouveau, les

premières sections de chaque *dan* font apparaître des similitudes. On observe une tendance au mouvement contraire autour de la mesure 50, au croisement du *kaede* et du *honte*. Seulement au milieu du premier *dan*, la polyphonie est sur le point de disparaître.

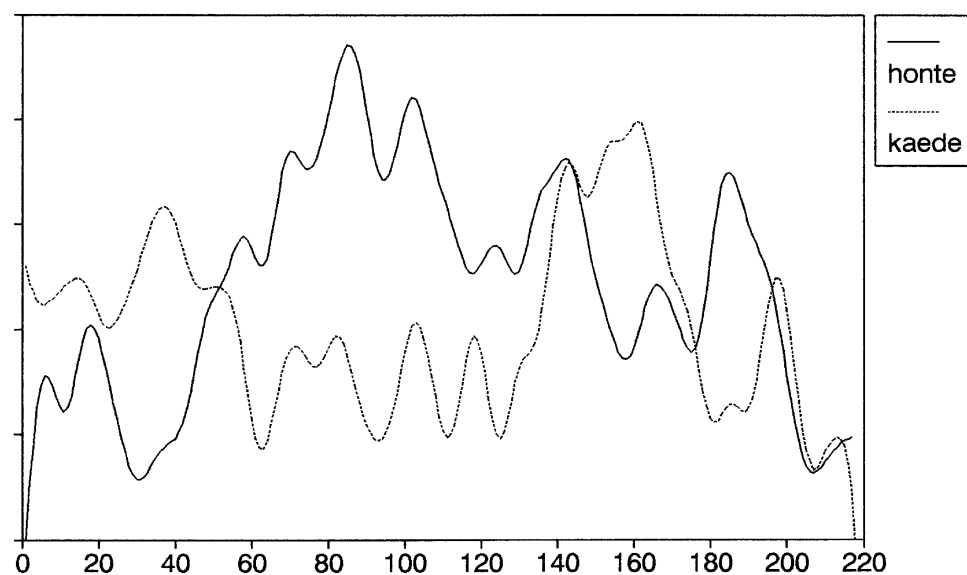
Fig. 3a, 3b, 3c : lignes mélodiques honte/kaede



dan 1



dan 2



dan 3

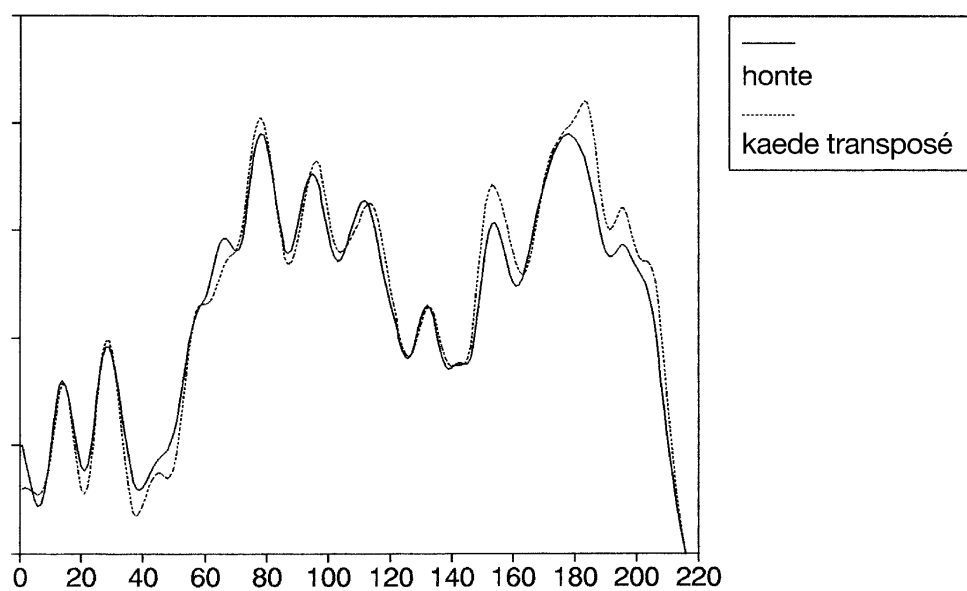
- 18 Un élément important de la conduite des parties est qu'elles semblent s'écarter considérablement pour soudain sonner à l'unisson ou à des octaves parallèles sur la dominante ou la tonique de l'échelle *insen*.

Types de relations entre *honte* et *kaede*

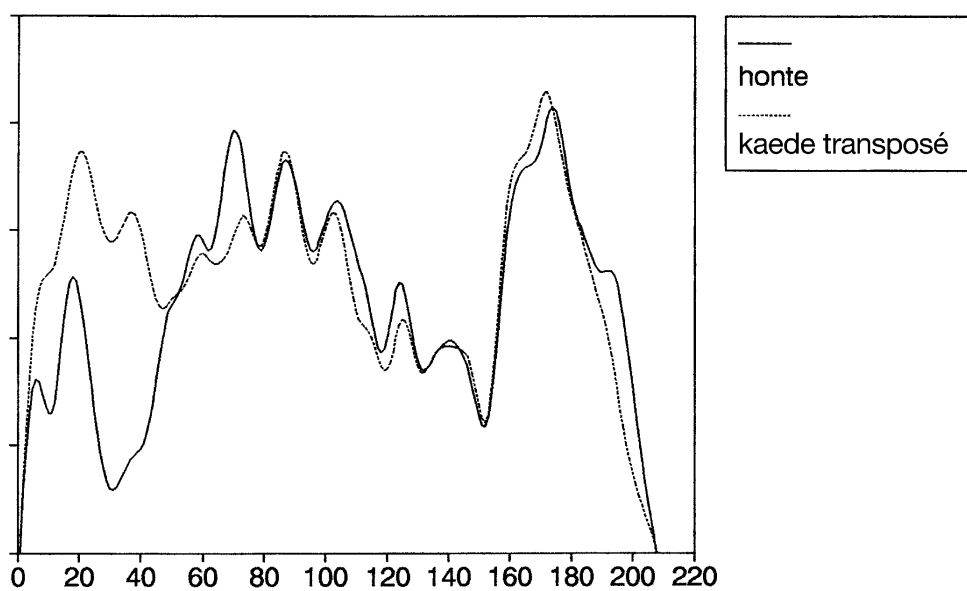
Transposition d'octaves

- 19 Lorsqu'on veut comprendre comment l'autonomie des deux parties du premier *dan* est réalisée, on s'aperçoit qu'elle résulte tout simplement d'une utilisation habile de la transposition à l'octave. Si, à titre expérimental, on transpose *kaede* de manière qu'il soit toujours à la même octave que *honte*, on obtient l'image suivante (fig. 4a, 4b, 4c) :

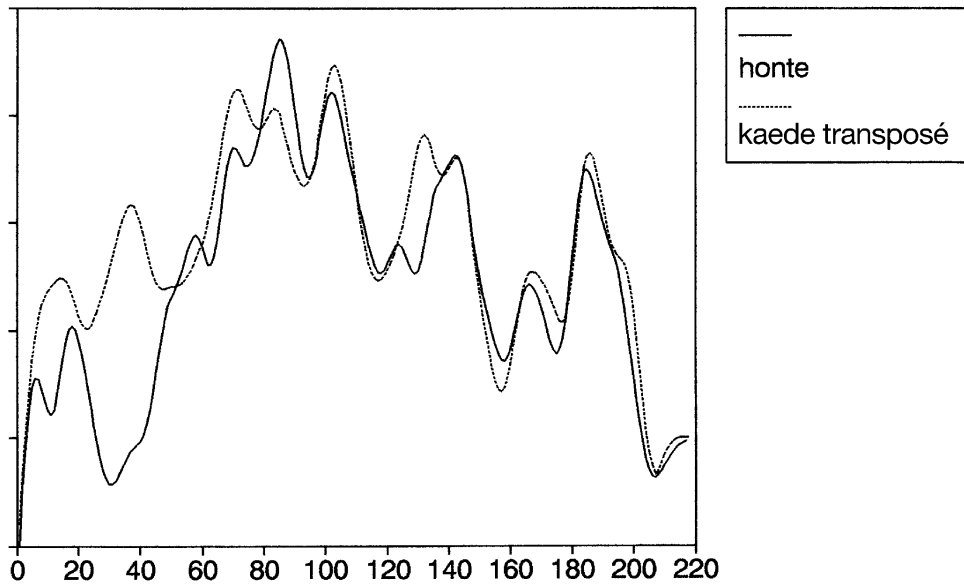
Fig. 4a, 4b, 4c : honte/kaede transposé



dan 1



dan 2



dan 3

- 20 La plupart des mouvements contraires disparaissent, surtout dans le premier *dan*. Dans le deuxième et troisième, en revanche, *honte* et *kaede* sont plus indépendants. A entendre le résultat de cette expérience, elle ne constitue nullement un tour de force, mais permet plutôt d'éviter quelques sauts maladroits dans le *kaede* originel.

Zure

- 21 *Zure* est la seule technique de composition plurivocale qui possède traditionnellement son propre terme technique. Il s'agit du décalage rythmique entre les deux parties par un temps ou une fraction de temps. Il est intéressant de noter à ce sujet que selon Kikkawa (1984 : 173), on y recourait afin de mieux distinguer les deux parties dans la mesure où elles ne sont plus superposées. Le constat s'impose : cette technique a pour but, non pas de créer une polyphonie authentique, mais de maintenir l'autonomie des parties. La technique appelée *zure* est fréquente dans *Rokudan*. En voici quelques exemples (fig. 5a, 5b, 5c) :

Fig. 5a, 5b, 5c: Kaede/ Honte



dan 1, dan 2, dan 3

- 22 Un exemple simple est celui de la fig. 5a, où le *kaede* précède le *honte* d'une note. Un exemple plus compliqué ressort de la fig. 5b, où le décalage entre les deux parties apparaît en sens inverse dans la deuxième mesure. L'objectif de cette forme de polyphonie japonaise n'est pas de créer une nouvelle « qualité musicale » en arrangeant deux ou plusieurs parties afin qu'elles forment un tout polyphonique, mais en les disposant de telle manière que, s'il leur arrive de produire une simple polyphonie, elles n'en restent pas moins fondamentalement autonomes, si bien qu'il faut les écouter séparément. Si on me permet d'utiliser un autre terme technique, je suggérerais que l'objectif est ici, non pas la symphonie mais la diaphonie : les parties conçues indépendamment sont à écouter séparément.
- 23 En fait, *Rokudan* contient de nombreux exemples où *kaede* et *honte* sont absolument indépendants l'un de l'autre, comme c'est le cas à la fin du deuxième *dan*, où l'on parvient difficilement à reconnaître un lien organique entre les deux parties. Elles s'éloignent, même dans le ton, et elles ne se retrouvent que sur la toute dernière note (fig. 5c).

La polytonalité

- 24 Dans la fig. 5c, la tonalité devient très instable (deuxième mesure : fa dans *honte*, mi♭ dans *kaede*). En fait, on constate de fréquentes déviations dans la tonalité entre *honte* et *kaede*. Dans le premier *dan* par exemple, à la mesure 28, *honte* reste dans l'échelle *insen* en sol tandis que *kaede* effectue une brève modulation à *insen* en do (comme l'indique la première note sol♭). Aux mesures 51-52, *honte* continue à nouveau dans *insen* en sol, alors que *kaede* est modulé à *insen* en ré (fa dans *honte*, mi♭ dans *kaede*).

- 25 Un exemple éloquent de l'autonomie tonale fréquente des deux parties dans ce type de polyphonie japonaise est un autre *kaede* pour *Rokudan*, composé dans la première moitié du XIX^e siècle par Mitsuzaki Kengyô (mort en 1853). Dans cette composition, *honte* de *Rokudan* sert d'introduction à *Kumiuta Akikaze no Kyoku* (« Vent d'automne »). Ici, on constate l'autonomie la plus absolue entre les parties : à la mesure 6, *Akikaze* est modulé à *insen* en ré, tandis que *Rokudan* continue en sol, et c'est seulement aux mesures 21-22 que les deux parties renoncent à leur indépendance et reviennent à l'unisson.

Conclusion

- 26 L'objectif de cet article a été d'examiner quelques modèles polyphoniques de la musique de chambre traditionnelle du Japon. À cette fin, nous avons étudié la pièce *Rokudan* et ses diverses « parties adjointes », avec l'idée que les techniques utilisées sont représentatives de la polyphonie de ce genre musical. Nous avons vu trois moyens pour engendrer une seconde partie de *honte*, les deux parties n'étant jamais conçues simultanément, à savoir le *zure*, le décalage rythmique et le recours aux transpositions d'octave. La fréquente indépendance tonale, les deux parties étant dans des tons différents, suggère que ce type de polyphonie vise, non pas à constituer une nouvelle tonalité musicale mais plutôt à maintenir un certain degré de séparation des parties : la diaphonie et non la symphonie semble être le but visé par cette forme musicale¹.

BIBLIOGRAPHIE

NOD, 1979, *Nihon Ongaku Daijiten* [Dictionnaire de musique japonaise]. Tokyo: Heibonsha.

ADRIAANSZ Willem, 1973, *The Kumiuta and Danmoto. Traditions of Japanese Koto Music*. Berkeley: University of California Press.

KIKKAWA Eishi, 1984, *Vom Charakter der japanischen Musik*. Kassel : Bärenreiter.

NOTES

1. L'exposé de ce texte lors de la réunion du Séminaire européen d'ethnomusicologie à Bossey/Genève, en 1991, fut suivi d'un concert présentant diverses combinaisons, soit *Rokundan honte/Rokundan kaede/Hachidan/Akikaze no Kyoku*, jouées sur le *shakuhachi* par l'auteur, Ueli Derendinger et Jürg Zurmühle. Une cassette avec ces pièces et les exemples musicaux figurant dans l'article peut être obtenue auprès de l'auteur.

RÉSUMÉS

Polyphony is a rare phenomenon in Japanese music. *Rokudan*, one of the most famous pieces of the *danmono* genre, was composed by Yatsushashi Kengyo (1614-1685). In addition to the original part (*honte*), a second part (*kaede*) was created later by two different composers. The author undertakes an analysis of the technique of Japanese composition technique called *honte-kaede*, using as an example the piece *Rokudan*.

AUTEURS

ANDREAS GUTZWILLER

Andreas Gutzwiller, né en 1940 en Allemagne, a étudié la musicologie et l'ethnomusicologie à l'Université libre de Berlin et à la Wesleyan University (Middleton/Connecticut), aux États-Unis, où il obtient son doctorat en 1974. En 1970, il commence à étudier la flûte japonaise *shakuhachi* auprès de Araki Kodô V et Kawase Jusunke III, au Japon. En 1976, il est le premier Européen à recevoir le titre de maître (*shihan*) de l'école Kinko pour la flûte *shakuhachi*. En 1978-79, il est chercheur invité à l'IRCAM à Paris. Depuis 1980, il enseigne à l'Académie musicale de Bâle, en Suisse. Il est l'auteur de *Die Shakuhachi der Kinko-Schule* (Kassel: Bärenreiter, 1983). Son disque de musique classique pour *shakuhachi*, intitulé *Der wahre Geist der Leere*, paraît en 1984 chez Jecklin à Zurich (Jecklin Disco 588-2).