

Vers à soie du printemps. Flûte et luths ouighours, du Turkestan à la Chine

Mukaddas MIJIT* et François PICARD**

Peu avant la Révolution culturelle, en 1958 et 1962, les musicologues de Chine mènent plusieurs grandes campagnes de collectes de terrain, que ce soit au niveau local ou national, c'est-à-dire que ce soit des gens des provinces qui récoltent dans leur province ou que ce soit des gens de l'Institut central qui se déplacent. Certains des genres traditionnels considérés aujourd'hui comme les plus importants de la Chine sont ainsi documentés pour la première fois : ainsi des ensembles de gongs et tambours du Jiangsu Shifan luogu, ou des ballades Nanyin du Fujian. C'est dans ce cadre que des airs recueillis localement sont édités dans des anthologies nationales qui vont ainsi nourrir les nouveaux départements de musique chinoise (*Minzu yinyue* 民族音樂) des conservatoires, le premier ayant été créé à Tianjin en 1956. Du fait de la Révolution culturelle, ces transcriptions ne seront éditées qu'en 1980 – ce qui permet au passage de dater que la Révo Cul a bien duré plus plus longtemps que les dates politiques officielles 1966-1976.

Pour ce qui concerne le Turkestan chinois, ou « nouvelle frontière » (*xinjiang*), la collecte de répertoires jugés menacés de perte a été entreprise au niveau régional dès la mi-1951, sous l'égide du vice-président de la Région Autonome, Seyfeddin Aziz¹ (1915-2003). Le musicologue chinois Wan Tongshu 万桐书 (né en 1923 dans le Hubei) occupa une place particulière dans ce dispositif². D'autres collectages n'ont sans doute pas donné lieu à suite, tels ceux mentionnés (communication personnelle) par Nurjan

* Docteur en ethnomusicologie, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris X).

** Professeur en ethnomusicologie, Université Paris-Sorbonne et chercheur à l'IReMus.

¹ Rachel Harris, 2008 ; Wong Chuen-Fung, 2009.

² Wan Tongshu 万桐书, 1985, p. 37-47.

Hapiz, de jeunes chercheurs d'ethnie Han venant de Xi'an, vers 1964. Ils auraient enregistré les *zīkr* et les chants spirituels *hokmet* dans la région d'Ili.

L'histoire que l'on raconte ici est celle d'une phonographie, du devenir des enregistrements et des disques, et du passage de la notation descriptive du musicologue à l'usage de celle-ci comme notation prescriptive par le pédagogue et le compositeur. Une histoire aussi de tradition, comme réception, interprétation, transmission.

Comme l'histoire des ensembles de chants et danse, cette histoire qui se passe au sein de l'empire continental chinois ne peut pas être séparée de l'histoire des indépendances, de l'histoire des pays socialistes, de l'histoire de la captation et de la transmission des musiques par la radio, le disque, la notation.

Cette histoire raconte aussi quelque chose des rapports de la culture et des arts des Ouïghours, entre URSS et RPC, avec l'Asie centrale et avec l'Asie orientale.

Voici les sources étudiées :

Wenhuaabu Wenxue yishu yanjiuyuan yinyue yanjiusuo [Ministère de la culture, Académie de la littérature et des arts, Institut de recherches musicales] (éd.), 文化部文學藝術研究院音樂研究所編, *Minzu yueqi duzou qu xuan* 民族樂器獨奏曲選 (Anthologie des solos de musique instrumentale de Chine), Beijing, Renmin yinyue 人民音樂出版社, 1962 (1980).

Muyang qu 牧羊曲 (Le berger), par Imin Aziz 伊明阿則資, flûte traversière *nay*, publié 78t Renmin changpian 3—0325B, matrice 53135, transcrit par Jian Qihua 簡其華, *Minzu yueqi duzou qu xuan*, p. 8-9, 110-111.

Aijiemu 挨介姆 [艾介姆] *Ejem*, par Hösenjan (Yusanjan) Jami 于三江加米, luth *tanbur* 彈撥兒 ; publié 78t Renmin changpian 3—0549, c. 1964, transcrit par Wan Tongshu 万桐书, *Minzu yueqi duzou qu xuan*, p. 144-147.

Asminingda ay barmu / Nide tian shang you mei you yueliang 你的天上有沒有月亮 [La lune brille-t-elle dans ton ciel ?], par Hösenjan Jami 于三江加米, luth *tanbur* 彈撥兒 ; publié 78t Zhongguo changpian 3—0540B, rééd. M—598, rééd. M—33/1668, 1964, transcrit par Shi Fu 石夫, *Minzu yueqi duzou qu xuan*, p. 148-150.

Ziyou de shenghuo 自由的生活 [Une vie libre], par Rozi Bash 肉孜巴西, luth *rawap* 熱瓦普 ; publié 78t Zhongguo changpian 3—0540A, transcrit par Jian Qihua 簡其華, *Minzu yueqi duzou qu xuan*, p. 152-154.

Chun can 春蠶 (Vers à soie du printemps), musique de Liu Dehai 劉德海, par Wang Weiping 王維平, luth *pipa*, Radio France, 14-15 octobre 1997, publié par François Picard, CD Ocora C 560128, 1998, page 7 (et non 8 comme indiqué par erreur).

Et voici ce que François Picard écrivait en présentation de la version enregistrée par Wang Weiping de « Vers à soie du printemps » :

« Instrument au répertoire et à la technique les plus développés, depuis longtemps aux mains des professionnels, le luth *pipa* bénéficie d'une place prépondérante tant au conservatoire qu'au concert, et la nouvelle génération d'après la Révolution Culturelle a brillamment succédé aux maîtres historiques, Li Tingsong 李廷松 (Suzhou 1906-1976), Lin Shicheng 林石城 (né en 1922 à Shanghai), et même Liu

Dehai 刘德海 (né en 1937 dans le Hebei³), ne lui cédant en rien, ni en virtuosité, ni en musicalité. Wang Weiping en est aujourd'hui un des brillants et profonds exemples. Elle fut l'élève de Liu Dehai, Li Guanghua 李廣華 (né en 1947), Zhang Lihua, Ren Hongxiang 任鴻翔, Han Shude 韓淑德, Tan Fengming. Notons encore que la culture chinoise est une des rares au monde à accorder aux femmes instrumentistes toute leur place, tout particulièrement au pipa, placé sous la figure emblématique de la princesse Wang Zhaojun 王昭君.

Cette œuvre du plus important virtuose de l'instrument combine quatre airs populaires ouïgours, qu'il présente comme suit : « Le berger », un air pour flûte ; « Ejem [Aijiemu] » et « La lune brille-t-elle dans ton ciel ? », deux airs pour luth tanbur ; « Une vie libre », un air pour luth rawap. Elle rend hommage à la voie d'échanges d'idées et de culture que fut et reste la Route de la soie. L'obtention de la soie se fait au prix de la mort du ver, dont le sacrifice permet de nous offrir une beauté unique.

La recherche des sources possibles de Liu Dehai aboutit très vite au recueil publié en 1962 par l'Institut de recherches musicales de Pékin sous le titre « Anthologie des solos instrumentaux populaires » (Minzu yueqi duzou qu xuan) et qui se compose de transcriptions. Ces quatre airs, enregistrés vers 1954, ainsi qu'un autre non retenu par Liu Dehai, y représentaient la musique ouïgoure. « Le berger » avait été transcrit d'après l'interprétation à la flûte traversière nay de Imin Aziz [Yiming Aizezi] (p. 8-9). Les deux airs suivants avaient été joués au luth à long manche tanbur par le grand Hösenjan Jami [Yushanjiang Jiami], né en 1930 : « Ejem » (p. 144-147) est une chanson populaire du Nord du Xinjiang, devenue dans les années 1940-1950 un air instrumental ; c'est aussi le nom du septième des douze muqam ; « La lune brille-t-elle dans ton ciel ? » (p. 148-150) est le fameux Asmanda [Asminingda] ay barmu qui représentait l'ethnie ouïgoure sur une anthologie très répandue (Zhongguo changpian M 598, publié en 1964) et figure dans une version authentique publiée par Sabine Trébinjac (Ocora Turkestan chinois/Xinjiang, musiques ouïgoures, disque 2 plage 17). « Une vie libre » (p. 152-154) est un air populaire du Sud du Xinjiang à jouer le soir et qui exalte la liberté de la jeunesse ; il avait été joué au luth rawap par Rozi Bash [Rouzi Baxi]. Nous remercions Sabine Trébinjac pour son aide précieuse à reconstituer les noms des airs et interprètes dans leur langue d'origine⁴. »

³ Les biographies actuelles le font naître le plus souvent à Shanghai. Mais on trouve encore 河北省滄縣人 [http://www.books.com.tw/exep/cdfile.php?item=0020118003]. Le supplément xubian au dictionnaire Zhongguo yinyue cidian 中国音乐词典. 续编, Beijing, Renmin yinyue, 1992, p. 116, explique cela : il est originaire du Hebei, mais natif de Shanghai.

⁴ François Picard, Livret du CD Wang Weiping, luth pipa, Ocora C 560128, 1998.

1. Réception, interprétation, transmission

Au-delà de l'offuscation suscitée par l'appropriation coloniale témoignant d'une hégémonie han, l'ethnologue peut tenter de comprendre la situation du point de vue des acteurs eux-mêmes.

De toutes les rencontres avec des musiciens qui ont jalonné sa vie d'homme et d'artiste, celle dont parle avec le plus d'émotion Xu Chaoming 徐超銘 (né en 1942 à Tiantai, dans le Zhejiang), virtuose et maître de l'orgue à bouche sheng 笙 qu'il enseigna au Conservatoire de musique de Shanghai jusqu'à sa retraite, c'est la rencontre avec Dongdan'gan, musicien joueur de *lusheng* 蘆笙 miao 苗族, dans les années 1960. Il y a dans le jeu par maître Xu de la « Chanson de Nuodezhong » 諾德仲 toute cette fraternelle amitié⁵.

Cet air traditionnel miao dédié au héros national existait dans une version de l'orchestre d'orgues à bouche de l'ensemble de chants et danses de la province du Guizhou dirigé par Shu Kemin 舒克敏, disque Zhongguo changpian M-598, enregistré en 1961.

Nulle histoire semblable n'a été retrouvée s'agissant de l'appropriation par Liu Dehai, « compositeur », de pièces ouïghoures. Néanmoins, sur la première page de la partition manuscrite qui sert de référence à Wang Weiping figurent bien la liste des quatre pièces empruntées et la référence à l'anthologie, avec l'indication générale « composé par Liu Dehai en 1984 ».

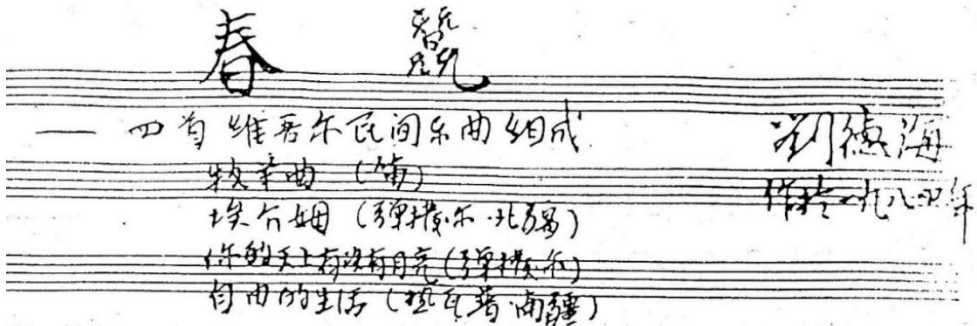


Illustration 1 : Liu Dehai « Chun can », ms., en-tête

Sur chacune des partitions concernées de l'anthologie figurent :

- en tête :
 - air instrumental ouïghour *Weiwurzu yuequ* 维吾尔族乐曲
 - joué par X X 演奏
 - transcrit par Y Y 记谱
- en fin :

⁵ Xu Chaoming, Orgue à bouche sheng, « La Chanson de Nuodezhong » Cinq Planètes CP 0239222, 1999, page 8.

durée totale (donc mesurée d'après l'enregistrement) référence du disque publié de l'enregistrement original.

On a donc clairement une chaîne air traditionnel > interprétation > enregistrement > transcription > compilation, arrangement > interprétation > partition > interprétation > enregistrement que l'on peut détailler :

air traditionnel > interprétation par un musicien traditionnel ouïghour (Hösenjan Jami...) > enregistrement > transcription par un musicologue (Wan Tongshu...) > compilation, arrangement par un interprète compositeur (Liu Dehai) > interprétation par le même compositeur en tant qu'interprète (Liu Dehai) > partition > interprétation par un interprète (Wang Weiping) > enregistrement.

soit encore air traditionnel > interprétation > enregistrement 1954 > transcription 1962, publiée en 1980 > compilation, arrangement 1984 > interprétation > partition > interprétation 1997 > enregistrement 1998.

Parmi les transpositeurs, des connaisseurs comme Wan Tongshu, Jian Qihua 簡其華 (né en 1929), Zhou Ji 周吉 (1943–2008), qui ont vécu sur place, mais aussi des compositeurs comme Shi Fu (né en 1929), qui écrivit en 1987 une sonate pour piano inspirée du Xinjiang, Shao Guangchen 邵光琛, Wang Shiguang 王世光, des musicologues en chambre comme Xiao Xinghua 肖兴华 (né en 1941) ou Madame Cao Anhe 曹安和 (1905-2004), la plus grande musicologue chinoise, ou certains dont le statut de musicologue est assuré, mais dont on ne sait pas s'ils ont effectué des séjours de recherche au Xinjiang, comme Wang Zengwan 王增婉.

L'ethnographie permet de reconstituer quelques étapes, mais aussi de rendre compte de la profondeur de la chaîne de transmission : de même que la réception par les Ouïghours de l'enregistrement publié en France de Wang Weiping est sans doute nulle, de même Wang Weiping, comme tous les musiciens chinois de conservatoire, ne fait pas référence aux enregistrements originaux. Dans ce cas, elle ne fait pas non plus référence aux transcriptions princeps. Sa référence, plus encore que la partition de Liu Dehai, c'est l'interprétation de celui-ci. Sa validation, c'est d'avoir joué la pièce pour « le maître », et que celui-ci l'ait jugée conforme. Le compositeur-interprète est ici le gardien de l'authenticité, qui ne fait référence qu'à lui-même.

Un des éléments de l'appropriation par Liu Dehai de la pièce composite et « composée » est le titre, *Chun can*, utilisé dans une nouvelle de 1932 du célèbre Mao Dun 茅盾 (trad. fr. *Les Vers à soie du printemps*, Éditions en langues étrangères, Pékin, 1958).

On peut s'interroger sur le devenir-chinois et le devenir-ouïghour des pièces, des enregistrements, des transcriptions.

2. Le devenir

On l'a vu, c'est notre point de départ, la pièce de Liu Dehai de 1984 a été jouée et enregistrée par Wang Weiping en 1997. Liu l'a intégrée dans une suite en cinq « chapitres » consacrée à « la vie » *Rensheng wu bian* 人生五篇, aux côtés d'une suite sur la religion, d'une autre sur la campagne, comme dans l'anthologie des Grands Maîtres 《大師集 11》 CD 157.

Elle figure dans les anthologies des pièces interprétées par Liu, ainsi que par exemple dans une anthologie de musique chinoise en 300 pièces :

Liu Dehai pipa jinqi jingxuan 劉德海琵琶金曲精選, Zhongguo minyue 300 shou 中國民樂 300 首 KKBOX vol. 5, pl. 9.

Enfin, on en trouve une version *live* sur *YouTube*, mise en ligne le 29 décembre 2009 (et consultée le 15 juin 2016⁶).

Un chapitre d'un livre consacré à Liu Dehai par Li Guanghua⁷ et cinq mémoires de master (Conservatoire Central, Shanghai, conservatoire de Tianjin École Normale du Fujian, université du Henan) ont été consacrés depuis 2007 spécifiquement à cette pièce, comme par exemple celui de Zhang Lan. De manière étonnante pour l'historien, l'étude de celui-ci met en avant la créativité et l'innovation technique de Liu Dehai dans « Chun can », sans que le résumé fasse en rien allusion au matériau emprunté.

« “Chun Can” is one of the representative works in ‘Life’, which reflects the characteristic of Liu Dehai’s Works through the abundant skills and the timbre changes. »

Zhang Lan 张岚, sous la direction de Fan Wei 樊薇 et Tan Longjian 谈龙建, *Yi “Chuncan” wei li fenxi Liu Dehai pipa jifa de chuanxing* 以《春蚕》为例分析刘德海琵琶技法的创新 (Étudier l'innovation technique pour le *pipa* chez Liu Dehai à partir de l'exemple de « Chun can »), mémoire de master en musicologie, Conservatoire Central de musique 中央音乐学院, 2011, [<http://119.167.209.11/Kcms/detail/detail.aspx?filename=2010250807.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFD2011>].

De son côté, l'étude de Zhao Zhuoqun examine le style ouïghour pour conclure que Liu Dehai y aurait été attentif dans son jeu, bien que de plus en plus les Ouïghours eux-mêmes luttent contre cette imagerie distribuée par ces musicologues ou ces compositeurs.

« *Uyghur is one of nationalities who are good at dance and singing in Xinjiang, its music is in a variety and has its unique ethnic styles. In 1980s pipa performer Liu Dehai combines these two, and created pipa solo spring silkworm with rich Uyghur features. In this creation, Mr. Liu paid due attention to the interpretation of Uyghur music through pipa performance.* »

Zhao Zhuoqun 赵卓群, « *Weiwuer zu yinyue fengge zai pipa yanzou jiru zhong de quanshi. Yi Liu Dehai chuanguo de pipa duzouqu “Chuncan” weili* » 维吾尔族音乐风格在琵琶演奏技巧中的诠释——以刘德海创作的琵琶独奏曲《春蚕》为例, (Le style musical ouïghour dans la technique du luth *pipa*. L'exemple du solo de *pipa*

⁶ [<https://www.youtube.com/watch?v=sFCuokMUCx8>].

⁷ Li Guanghua 李光華, Zhongguo minzu guan xianye xuehui, Zhongguo Yinyue Xueyuan (eds.), *Liu Dehai pipa yishu guoji yanjiuhui wenji* 刘德海琵琶艺术国际研讨会文集 (Recueil de communications au colloque international L'art du pipa de Liu Dehai), Beijing, Zhongyuan yinyue xueyuan, 2005.

de Liu Dehai “Vers à soie du printemps”) *Xibei minzu daxue xuebao* 西北民族大学学报 [Revue de l’université des peuples du Nord-Ouest], 2014 (01) [<http://119.167.209.11/Kcms/detail/detail.aspx?filename=XBMZ201401019&dbcode=CJFD&dbname=CJFD2014>].

Pour ce qui concerne le devenir-ouïghour des pièces étudiées, l’interprète Hösenjan Jami était encore actif à la fin des années 1980, puisqu’il a été enregistré par Sabine Trébinjac et Jean During en mai-juin 1988.

Yusanjan [Hösenjan] Jami, *tanbur* « Baš muqam de Ošaq », Jean During, Sabine Trébinjac, *Turkestan chinois Xinjiang, musiques ouïghoures*, Ocora C 559092-93 (1990), p. 15, 16, CD 1, page 3.

La pièce « Ejem » demeure au répertoire du luth *tanbur*. On relève une version publiée par l’ensemble ouïghour de Londres⁸ ainsi que celle d’un des tanburistes les plus importants de son époque Nurmemet Tursun⁹. Une version récente¹⁰ est à la fois très similaire et développée dans la partie finale, et dure ainsi 8 mn 29 s au lieu de 5 mn 19 s. Mais ce dernier enregistrement, pourtant publié par la firme réputée Hugo, de Hong Kong, indique un interprète au nom fantaisiste, Abu Dureyimu, alors que les renseignements pris auprès des musiciens eux-mêmes indiquent qu’il s’agit du célèbre Rozi Memet lui-même. L’ensemble du Cd à commencer par son titre insipide renvoie à une esthétique dont se méfient aujourd’hui les musiciens ouïghours :

阿不都热依木、阿盖姆 Xinjiang Muqamu yishutuan 新疆木卡姆艺术团 (ensemble artistique de muqam du Xinjiang), *Hong meigui: Xinjiang qiyue* 红玫瑰 新疆器乐 (La Rose rouge, musique instrumentale du Xinjiang), Hong Kong, Hugo, 1998, HRP 7169-2¹¹.

3. Quelques autres enregistrements d’époque

« *Chuntian de feng* 春天的风 » (Vent du printemps), interprété par Qurbanjan 库二伴江 luth *tanbur* 彈撥兒, Dawut 达乌特, luth *dotar* 都他兒. publié 33 t Zhongguo changpian M—249. cass. FP 19A 228, 3 mn 18 s.

« *Nimpe* (*Nimupaidai*) » 尼木派岱 [尼木派特], interprété par Hösenjan (Yusanjan) Jami 于三江·加米, luth *tanbur* 彈撥兒, publié 33 t Zhongguo changpian BM01231. cass. FP 19A 264, 5 mn 09 s. Voir [<http://www.jianpu.cn/pu/11/111955.htm>]. Transcription Wang Zengwan 王增婉, in Liu Guiying 劉桂英, ed., *Zhongguo shaoshu minzu chuantong yueqi duzou qu xuan* 中国少数民族传统乐器独奏曲选 Renmin yinyue 人民音乐出版社, 1990, p. 151-155.

« *Qingren de kuzhong* 情人的苦衷 » (Les peines indicibles des cœurs purs), interprété par 于三江·加米 Hösenjan Jami, luth *tanbur* 彈撥兒, publié 33 t Zhongguo changpian BM01231. cass. FP 19A 324, 4 mn 53 s. Liu Guiying 劉桂英 *Zhongguo*

⁸ Interprétée par Askarjan Mukhter, [<https://www.youtube.com/watch?v=pGEJlvhY0Xc>].

⁹ [<https://www.youtube.com/watch?v=XXvv538PWpc>]

¹⁰ [<http://www.tudou.com/v/wvEaiqrFD8g/v.swf>]. Voir [http://www.360doc.com/content/10/10/10/14/3178959_59850061.shtml]. La même sur [<http://www.kuwo.cn/yinyue/2513814/>].

¹¹ Voir compte-rendu par Rachel Harris, *Chime Journal*, n^{os} 14-15, 1999-2000, p. 198-199.

shaoshu minzu chuantong yueqi duzou qu xuan 中国少数民族傳統乐器独奏曲选, Beijing, Renmin yinyue 人民音乐出版社 / 1990.

Conclusion

La recherche continue, menée au Turkestan chinois, en Chine, à Paris, Londres.

“In this presentation, I will speak about my study of the tunes performed by Wang Jin-mei, as examples of modern musical interchange between Han Chinese musicians and their Uyghur collaborators. A professional pipa player currently based in Ürümqi, Wang moved to Xinjiang during the Cultural Revolution. Unlike her old partners in Kou-Li (inner part of China), Wang has studied pipa music within contexts of Uyghur music. In the 1980s, Wang became an active member of the Muqam Study Group held by the Xinjiang authority, where she co-worked with Uyghur musicians from various song and dance troupes. They collaborated on a variety of tunes, for example, Ejem, a Kurt melody that was brought to Xinjiang by some Uyghur musicians, Qapqara Qoy Köz [sic pour Közlugum], a famous Ili folk tune that became Wang’s signature adaptation, as well as the complete suites of Xinjiang muqams. Later on, most of the tunes were then adapted to pipa solo versions by Wang. I will introduce and analyse Wang’s repertoire, primarily the tunes retrieved from Wang’s instructional material that is labelled ‘My Love of Xinjiang’, a name perfectly representing her social status as a Han immigrant and her life in performing the Uyghur music. In addition, I will also introduce unreleased tunes that I discovered in her archives, for example, the practice sessions recorded with Musajan Rozi (on duttar), Yusanjan [Hösenjan] Jami (on tembur), and Qawul Turdi (the son of Turdi Axun, on dap). I will also present my in-depth interviews with Wang, who gave me her lifetime memoir, for example, the selection of the tunes and other relevant stories. Discovering the life of Wang, I will explore the motivations, ideas, and decision-making processes in Wang’s musical career.”

Wei Xiaoshi, “Sıbizǵı Music in the Kazakh region of Xinjiang”, International Council for Traditional Music 43rd World Conference Astana, Kazakhstan 16-22 July 2015 Abstracts, p. 201.

La musique aussi continue. Une particularité du colonialisme culturel doit cependant être notée en conclusion : alors que le colonialisme, qu’il soit d’outre-mer ou d’un empire continental, se définit par la sur-exploitation des ressources naturelles éventuellement jusqu’à l’épuisement, la musique a une dimension qui s’y oppose : l’immatérialité, telle que relevée par Monika Stern pour Vanuatu¹², mais aussi dans l’appellation PCI de l’UNESCO. Wang Weiping peut bien emprunter une suite d’airs pris par Liu Dehai dans

¹² Monika Stern, *Les femmes, les nattes et la musique sur l’île de Pentecôte (Vanuatu)*, thèse de doctorat sous la direction de François Picard, université Paris-Sorbonne, 10 décembre 2002.

un recueil noté par Wan Tongshu, Shi Fu, Jian Qihua d'après des enregistrements de Imin Aziz, Hösenjan Jami et Rozi Bash, cela n'empêche pas la circulation des morceaux ouïghours directement, ou par l'intermédiaire de la radio, du disque, de la partition. À la question classique des critères de la tradition (réception-interpretation-transmission *qabalah* קַבָּלָה et *masorah* מַסֹּרָה) s'ajoute, non pas celle vieille de l'authenticité, mais celle neuve ici, en Europe, en Orient, en Asie, de l'attribution, de la propriété intellectuelle, de l'autorité (*authorship*). Que grâce soient donc rendues à Imin Aziz, Hösenjan Jami et Rozi Bash, mais aussi à Wan Tongshu, Shi Fu, Jian Qihua, et aussi à Liu Dehai et Wang Weiping, qui ont reçu, interprété, transmis ces musiques, dont l'autorité va aux premiers.

Références bibliographiques

- HARRIS, Rachel, 2008, *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*, Aldershot, Ashgate Press.
- WONG, Chuen-Fung, 2009, « The Value of Missing Tunes: Scholarship on Uyghur Minority Music in Northwest China », *Fontes Artis Musicae. The Free Library*, International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, [<http://www.thefreelibrary.com/The+value+of+missing+tunes%3a+scholarship+on+Uyghur+minority+music+in...-a0211440262>].
- WAN, Tongshu 万桐书, 1985, « Shouji zhenli shi'er mukamu jishi » 搜集整理十二木卡姆记实 [À propos de la collecte et de l'édition des douze Muqam], *Weiwu'er mukamu yanjiu* 维吾尔十二木卡姆研究 [Recherches sur le muqam ouïghour], Liu Kuili 刘魁立, Lang Ying 郎樱 (eds.), Beijing, Zhongyang minzu daxue chubanshe.

