

# Analyse paradigmatique et synoptique de quelques airs de Nanyin

FRANÇOIS PICARD\*

## 1- Système du Nanyin

Le Nanyin 南音 (Nanguan 南管) est une musique transmise principalement par de petits ensembles associatifs et répandue dans la zone de langue Minnan : Fujian, Taiwan, Philippines. La référence est une musique vocale, accompagnée par deux luths, une flûte et une vièle, notée dans des cahiers manuscrits ou désormais publiés. J'ai exposé dans la notice de l'intégrale du répertoire chanté de Cai Xiaoyue 蔡小月 et de l'ensemble Nansheng she 台南南聲社 le système du Nanyin et sa modalité<sup>1</sup>. Stephen Jones (1993, p. 114-120) m'a reproché de ne pas avoir fourni les éléments à l'appui de mes analyses. Je vais donc proposer l'analyse d'une pièce, mais tout d'abord, voici un rappel des éléments du système du Nanyin tels que je les avais exposés ; on peut évidemment sauter ce paragraphe pour passer directement à l'analyse :

---

\* Professeur d'ethnomusicologie analytique, Patrimoines et Langages Musicaux, université Paris-Sorbonne..

<sup>1</sup> *Chine : Nan-kouan, ballades chantées par Tsai Hsiao-Yüeh*, vol. 2-3 et vol. 4-5-6, direction artistique et notice François Picard, en collaboration avec Kristofer Schipper, Ocora C 560037-038, 1992 ; Ocora, C 560039-040-041, 1993.

### 1-1- Un système musical complexe

Les spécialistes chinois nous ont appris que le Nanyin possède sa propre notation, sa propre nomenclature, avec ses vingt-et-un **modes** (*gunmen* 滾門, ou *mentou* 門頭) représentés dans notre anthologie, qui se ramènent à neuf, et ses quatre **tons** (*guanmen* 管門). En tête de la partition de chaque ballade figure le nom du **mode** (*gunmen*) ou de la mélodie de base (*qupai* 曲牌, que nous traduirons par "timbre") sur laquelle elle est construite<sup>2</sup>. La même notation indiquant des notes différentes suivant les quatre **tons** (*guanmen*), nommés en référence aux doigtés de la flûte verticale, on précise également ce **ton**, de même que la notation sur portée utilise une armature à la clef : *sikong* correspond au **ton** de FA (FA-SOL-LA-DO-RÉ), *wuliusiche* au **ton** de DO (DO-RÉ-MI-SOL-LA), *wukong* au **ton** de SOL (SOL-LA-SI-DO-RÉ-MI), *beisi* au **ton** de RÉ (RÉ-MI-FA#-LA-SI). La **gamme** est pentatonique, même si l'on peut jouer les degrés intermédiaires.

Toutes les pièces de même **mode** ou sur le même "timbre" ont même **ton** et même mesure, elles possèdent également des caractéristiques mélodiques ou structurales communes plus vastes, qui ne se laissent généralement pas réduire à un air.

L'analyse oblige à considérer un concept d'**échelle** relatif à des hauteurs fixes, même si le diapason, plus haut d'environ un demi-ton que le nôtre dans ces enregistrements, peut varier légèrement ; la notation en effet n'indique ni des doigtés ni des hauteurs relatives à une tonique mobile, mais des degrés d'une **gamme**, et sa nomenclature y fait explicitement référence. Mais ici, **échelle**, **ton**, **aspect** et **mode** ne coïncident pas. Voici les échelles :

<i>sikong</i> 四空管	" <b>ton</b> de FA "	RÉ-FA-SOL-LA-DO
<i>wuliusiche</i> 五六四又管	" <b>ton</b> de DO "	RÉ-MI-SOL-LA-DO
<i>wukong</i> 五空管	" <b>ton</b> de SOL "	RÉ-MI-SOL-LA-SI-(DO)
<i>beisi</i> 倍思管	" <b>ton</b> de RÉ "	RÉ-MI-FA#-LA-SI

Mais cet ensemble ne peut être lu simplement, à la chinoise, en partant de la note la plus basse du **ton** considéré comme **échelle** pour lire son **aspect**, qui serait tel que :

<sup>2</sup> Je note les hauteurs absolues en petites capitales et les degrés relatifs en italiques.

<i>sikong</i>	" <b>ton</b> de FA"	RÉ-FA-SOL-LA-DO	<b>aspect</b> de <i>la</i>
<i>wuliusiche</i>	" <b>ton</b> de DO"	RÉ-MI-SOL-LA-DO	<b>aspect</b> de <i>ré</i>
<i>wukong</i>	" <b>ton</b> de SOL"	RÉ-MI-SOL-LA-SI-(DO)	<b>aspect</b> de <i>sol</i>
<i>beisi</i>	" <b>ton</b> de RÉ"	RÉ-MI-FA#-LA-SI	<b>aspect</b> de <i>do</i>

L'ensemble des notes, comprises dans l'octave, que doit pouvoir jouer l'instrument est donc RÉ-MI-FA-FA#-SOL-LA-SI-DO. L'**accordage** des instruments favorise très nettement certaines notes : le luth principal est accordé RÉ-SOL-LA-RÉ, la vièle SOL-RÉ, le luth à trois cordes à pour fondamentale LA et la flûte RÉ.

L'analyse mélodique s'effectue par le procédé classique de segmentation (identification des récurrences) et par l'attribution d'un poids à chaque note de l'échelle en fonction de sa place dans le contour, le phrasé. Jusqu'à maintenant, et d'une manière partiellement inattendue, nous y entendons quatre **aspects**, dont deux, le premier et le troisième, sont nettement plus fréquents, correspondant aux quatre **tons** *guanmen*, les différences entre "modes" (*gunmen*) ou "timbres" (*qupai*) se situant à un niveau inférieur.

*Sikong* (1=F, **ton** de FA) est un **aspect** de *la*, avec notes cadentielles RÉ (degré 6), LA (degré 3) et de nouveau RÉ. Cet **aspect** convient parfaitement à l'accord à vide des instruments.

*Wuliusiche* (1=C, **ton** de DO) est un **aspect** de *la/do*, avec notes cadentielles DO (degré 1) et LA grave (degré 6). Cet **aspect** rare, proche de notre mineur, n'est représenté que par les pièces en Wangyuan xing (vol. 2, page 5 et vol. 5, page 3). Le DO qui lui tient lieu de tonique est très éloigné des notes justes des instruments, surtout de la flûte.

*Wukong* (1=G, **ton** de SOL) est un **aspect** de *ré*, avec notes cadentielles MI (degré 6), LA (degré 2), MI (degré 6) et LA grave. Cet **aspect** convient parfaitement à l'accord à vide des instruments.

*Beisi* (1=D, **ton** de RÉ) est un **aspect** de *do/sol*, avec notes cadentielles RÉ (degré 1), FA# (degré 3) et LA (degré 5). Cet **aspect**, proche de notre majeur, n'est représenté ici que par les pièces en Chao yuangchun.





Xiaoyue pour Ocora, la durée de la mesure varie de 18 secondes à un peu moins de six secondes. La pièce dure 10 minutes. La notation figure dans des recueils imprimés ou manuscrits, et les maîtres sont particulièrement attentifs à la version utilisée. On peut en établir des transcriptions sur portée extrêmement précises, qui seront la base de notre analyse. La frappe de la claquette *paizi* 拍子 fournit 84 éléments séparés, 84 *paizi* 拍子 ; ni moi ni les Taiwanais ou gens du Fujian ou de Pékin n'ont jamais vu d'intérêt à ne pas nommer ces *paizi* "mesures", et à les marquer par un barre placée sur la portée avant l'emplacement de la frappe. Il n'y a aucune indication ici d'un quelconque hiérarchie d'un temps qui serait fort ou marqué d'un accent autre que cette marque même. Les pulsations internes à la mesure ne sont pas indiquées de manière sonore, alors qu'elles figurent dans la notation locale. Ici, une alternance de deux marques, en marge de l'indication des hauteurs, un cercle (correspondant à la battue *paizi*) et un point noir. Rien n'indique, si ce n'est que l'on est en Chine, que la division de la mesure se fait en parties binaires, en deux parties égales, elles-mêmes divisées en deux divisibles en deux. Une transcription à 4/4 et à la double croche sera précise, juste, fiable.

La pièce ne se laisse pas réduire aisément à une carrure de 8, 16 ou 60 mesures. Pour procéder non pas tout de suite à une analyse paradigmatique, mais auparavant à un découpage, nous remarquons que la mélodie est caractérisée par une chute vers le LA grave, qui intervient à la toute fin et à huit reprises, que nous allons nommer de A à G. Ces huit phrases sont divisées en deux membres inégaux, le premier étant caractérisé par une tenue sur le LA médium, mesure 5. Nous obtenons ainsi neuf phrases de dix mesures que nous mettons en parallèle. Ce modèle est cohérent et régulier pour les cinq premières phrases, notées A -E, à l'exception d'une insertion de deux mesures en fin de phrase C. Ensuite, on s'éloigne du modèle, avec une phrase F constituée des trois dernières mesures. Les phrases G et H sont respectivement plus courte et plus longue, et la phrase G se termine sur le RÉ médium.

De ce simple découpage et par cette mise en parallèle, nous aboutissons à une présentation paradigmatique au sens fonctionnel du terme. En effet, ce qui figure sous les numéros 5 et 10 soit les cadences, les chutes, les repos sur les LA médium puis grave est particulièrement stable, et occupe une place dominante.

La forme ici proposée (huit phrases d'environ 5 + 5 mesures) n'a pas de structure que l'on puisse déduire d'une analyse formelle. En revanche, elle est hautement structurée par le mode — j'entends ici cet ensemble hiérarchisé et ordonné dans le temps des hauteurs : RÉ MI LA /MI LA RÉ LA. Cette structure forte doit être précisée : RÉ MI SOL LA /MI LA DO RÉ LA. On obtient ici, mais ici seulement, un ensemble de cinq sons, assez éloigné tant de l'ensemble des notes utilisées que de la gamme. En effet, les notes jouées sont, classées par commodité du grave à l'aigu : FA# SOL LA SI DO RÉ MI FA# SOL LA SI DO# RÉ. Appa-

remment, une échelle plus que diatonique, non-octaviante ! Et qui pourtant ne gêne en rien la parfaite adéquation de cette musique avec le pentatonisme chinois (ou autres, seules les définitions croient que le pentatonisme se réduit à cinq notes octaviantes). On se situe dans un univers flou, entre deux notes polaires : RÉ et LA, auxquelles se joint le MI. Les échelles pentatoniques anhémitoniques possibles sont donc : LA SI RÉ MI FA# LA SI RÉ / LA SI RÉ MI SOL LA SI RÉ / LA DO RÉ MI SOL LA. De fait, c'est bien ce que l'on observe successivement. Que l'on regarde en terme de notes porteuses d'une nouvelle syllabe ou de notes placées sur des quatre temps de la mesure, une nette hiérarchie des notes est développée : le DO# n'intervient qu'en ornement du LA-SI par broderie supérieure. En revanche, alors même que le FA# est joué dès le début, mais sur des parties faibles des temps, le SOL apparaît très vite comme une note forte, porteuse de texte, jouée sur un temps, stable d'une phrase à l'autre, placée de plus en B, D et E en début de phrase. Le SI intervient également, mais de manière encore moins essentielle, quoique stable. Les phrases A à D sont caractérisées par un DO grave placé sur le premier temps de l'avant-dernière mesure, ce qui ne se reproduira qu'en I. Les phrases G et H présentent une nouveauté : le FA# sur le premier temps d'une mesure (mesure 60) : on a bien une modulation pentatonique (que l'on pourra appeler "métabole") en LA SI RÉ MI FA# LA SI RÉ (que les Chinois vont noter « de 1=C à 1=D, le degré 6 ancien devient le degré 5 »). La phrase I marque un retour, attendu, au SOL, sans qu'il y ait précision déterminant si on est en LA SI RÉ MI SOL ou en LA DO RÉ MI SOL.

Wukong guan 五空管    Duan Xiangsi 短相思    Jin sanliao 鬮三寮    Wei yi ge diao 為伊割吊

Nan-kuan vol. 5, pl. 7  
Quanzhou minjian yinyue, p. 9-11

為伊 割 吊 吊 得 阮 切 成 相 思 · 願 枉  
千 般 苦 惱 · 都 是 為 着 蒸 糕 · 天 涯  
伊 許 處 孤 單 誰 伴 · 阮 只 處 孤 雁 團 圓 自 · 衣 裘  
阮 有 藥 衣 · 都 亦 無 人 補 縫 去 · 感 自  
吩咐 小 七 · 你 着 用 心 為 阮 送 去 · 叮 嚀  
下 案 寫 書 · 阮 手 軟 成 成 袖 · 說 着 阮 只 曾 兩 快 盡 · 說 着 阮 只  
只 去 許 有 蘇 張 穿 言 語 · 教 伊 不 可 輕 蕩 · 念 阮  
投 告 天 地 · 暗 處 神 明 翻 保 庇 · 保 庇 伊 人 區 司 了

notation rectifiée selon la version Nansheng she

Wei yi ge diao-2

日 惜 · 兩 嗟 日 惜 · 阮 今 辜 那 不 忘  
路 感 · 廣州 今 難 道 · 兩 別 雲 霧 萬 里 ·  
恨 恨 · 寒 衣 那 破 恨 · 今 卜 辜 誰 人 補 縫 呢 ?  
悔 恨 · 感 自 那 傷 恨 · 甜 阮 斷 肝 寸 我 ·  
怨 話 · 叮 嚀 言 語 須 當 謹 記 ·  
書 中 寫 了 那 快 盡 · 並 無 三 心 共 二 意 ·  
釋 釋 恩 義 ·  
離 · 乞 君 送 來 · 莫 得 延 延  
離 · 乞 君 早 送 來 · 莫 得 延 延

Exemple musical 3 « Mes soucis... » paradigmatique



### 2-1-2- Variantes

Il ne convient pas ici d'examiner les variantes d'une édition à l'autre, d'un enregistrement à l'autre, à travers le temps ou à travers l'espace, de Quanzhou à Xiamen, de Manille à Tainan. Remarquons simplement que la version transcrite en notation chiffrée à Quanzhou, sur le Continent, diffère quelque peu de la version du Nansheng she que nous avons enregistrée. En particulier, la phrase F, si particulière dans la version de Quanzhou, est à Tainan presque identique à la phrase A.

### 2-2- Analyse comparée de pièces sur le modèle mélodique Xiangsi

Je reviens à ma remarque :

« un "timbre" tel *Xiangsi yin* reste identifiable à lui-même : en règle générale, les variantes d'un "timbre" d'une pièce à l'autre ne diffèrent pas plus que les variantes d'une strophe à une autre d'une même pièce. »

Je me propose donc de comparer des airs tirés des répertoires des ballades du Nanyin proprement dit et des marionnettes à fils Ka-Lé.

Dans les recueils, les airs notés sont nommés selon l'incipit (« Wei yi ge diao », « Yin song ge sao »...) ; le ton est indiqué (ici *wukong guan* 五空管), le timbre, ici *Xiangsi* sous les deux formes *Duan Xiangsi* 短相思 et *Xiangsi yin* 相思引, et enfin la mesure, ici *jinsanliao* 緊三寮 ou *sanliao* 三寮.

#### 2-2-1- Wei yi ge diao 為伊割吊 (Mes soucis pour lui)

Duan Xiangsi 短相思

PING Ji 平畿, CHEN Mei 陳枚, 1980, vol. 5, p. 9-11

*Nan-kouan*, Ocora C 560040, vol. 5, pl. 7

#### 2-2-2- Yin song ge sao 因送哥嫂 (En accompagnant mon frère)

Duan Xiangsi 短相思

PING Ji 平畿, CHEN Mei 陳枚, 1980, vol. 6, p. 1-2

*Nan-kouan*, Ocora C 560038, vol. 3, pl. 4

**2-2-3- Yaowang qingjun 遙望情君 (J'attends mon bien-aimé)**

Xiangsi yin 相思引

*Nan-kouan*, Ocora C 560038, vol. 6, pl. 4

**2-2-4- Ruolan xinglu 若藍行路 (Ruolan marche)**

Xiangsi yin 相思引

sanliao 三寮

CAI Junchao, 1987, vol. 1, p. 104-107

**2-2-5- Huayun 花雲 (Nuages fleuris)**

Xiangsi yin 相思引

sanliao 三寮

CAI Junchao, 1987, vol. 3, p. 130-133

Avant de tirer un modèle, un squelette de l'analyse des parties communes aux différentes variations et variantes, on peut accéder sous la surface de ce qui est joué et perçu par deux moyens : 1) opérer une réduction aux notes écrites dans la notation originelle ; 2) réduire aux notes porteuses d'une nouvelle syllabe du texte. Il se trouve, et j'ai à titre expérimental généralisé cette constatation à d'autres pièces d'autres répertoires, que les deux procédés sont quasiment équivalents.

De plus, on vérifie que le squelette obtenu est bien le modèle commun aux différentes variations et variantes. On remarque qu'aucune réduction en fonction de la place des notes dans la mesure n'aurait pu donner ce résultat.



- Duan Xiangsi 短相思

« Wei yi ge diao » 為伊割吊

PING Ji 平畿, CHEN Mei 陳枚, 1980, vol. 5, p. 9-11

- Fuma lang 福馬郎

« Yuanxiao shiwu » 元宵十五

PING Ji 平畿, CHEN Mei 陳枚, 1980, vol. 5, p. 5

- Fuma lang 福馬郎

« Ganxie gongzhu » 感謝公主 (Merci princesse !)

*Nan-kouan*, Ocora C 560040, vol. 5, pl. 5.

- Jinban 金板

« Chu Zhao wang. Diehou ji » 楚昭王。迭后妃

CAI Junchao, 1987, vol. 1, p. 150-152

De façon assez inattendue, les mélodies sur les types Fumalang sont assez proches de celles en Xiangsi. Cependant, le ton n'est pas le même, ni la gamme, même si les deux on en commun toutes les notes principales ! En effet, on a RÉ MI SOL LA DO RE au lieu de RE MI SOL LA SI RE. De plus, l'air se termine (mais pas le modèle de chaque strophe) sur le degré 5 SOL ou 6 LA au lieu de 5 RÉ.

Si l'on ajoute maintenant une mélodie type Jinban, on a bien la caractéristique déjà repérée des hauteurs de référence : LA, RÉ, LA, mais aucun motif commun avec les autres, ni rien de semblable dans la mélodie : il s'agit bien de la même échelle, ici dans sa version heptatonique RE MI FA# SOL LA SI DO RE, mais pas du même type mélodique.

J'ajouterai enfin un rectificatif : les différents timbres dans le *gunmen* Wukong guan ont bien comme note de référence principale le LA, mais la seconde note est plutôt RE.

Wei yi ge diao 为伊削调 Daan Xiangsi 短相思 jinsanliao 紧三寮 *Nan-jouan, Ocora C 560040, vol. 5, p.7* *Quanzhou minjian yinyue, vol. 5, p. 9-11*  
 Yuanxiao shiwu 元宵十五 Fuma lang 福寿郎 santiao 三寮 *Quanzhou minjian yinyue, vol. 5, p. 5*  
 Jinban 金板 *Cai Jinchao, Quanzhou tixian muwei Chuansong gupai Quanzhou, 1987, vol. 1, p. 150-152*

**Nanyin**  
**Xiangsi / Fuma / Jinban**  
 analyse synoptique

Wukong guan 五空管

**Nanyin**  
**Xiangsi / Fuma / Jinban**  
 analyse synoptique

**Exemple musical 5 Wukong 1 et 2**

**Conclusion théorique**

L’analyse paradigmatique est un bel outil. Il ne renseigne qu’implicitement sur une musique, puisque ce que l’on analyse n’est jamais qu’une pièce, qu’un air. Si l’on ne connaît qu’un air, on ne sait pas ce qui relève de l’air, de l’interprétation, du style, du genre, du type de musique. Si l’on ne sait pas qu’un prélude de Bach relève de la musique tonale, on risque de s’attarder sur des éléments tout à fait superficiels — qu’ils soient de surface ou de profondeur — au détriment de ce qui fait de ce prélude-là une œuvre de Bach. Bien sûr on a

déjà vu ce que ce regard à neuf pouvait apporter d'essentiel, d'indispensable. Mais l'analyse synoptique est un complément indispensable. Elle permet de rentrer les données relatives au genre, au style, bref au langage musical, à la mémoire.

### Discographie

*Chine : Nan-kouan, ballades chantées par Tsai Hsiao-Yüeh*, vol. 2-3 et vol. 4-5-6, direction artistique et notice François Picard, en collaboration avec Kristofer Schipper, Ocora Radio France C 560037-038, 1992 ; C 560039-040-041, 1993.

### Bibliographie

- CAI Junchao 蔡俊抄, 1986-1987, *Quanzhou tixian mu'ou xi chuantong qupai* 泉州提絃木偶戲傳統曲牌 (Timbres traditionnels du théâtre de marionnettes à fils de Quanzhou), Quanzhou, Quanzhou difangxiqiu yanjiu she 泉州地方戲曲研究社, Quanzhou Mu'ou jutuan 泉州木偶劇團 (Institut de recherches sur le théâtre local de Quanzhou, Troupe de théâtre de marionnettes de Quanzhou), trois vol. ronéoté.
- JONES, Stephen, 1993, « Nanguan Ballads and the Musical Culture of Fujian — The Ocora Series of Recordings » (record review), *Chime Journal*, N° 7, p. 114-120.
- PICARD, François, 1993, « Système du Nan-kouan », *Chine : Nan-kouan, ballades chantées par Tsai Hsiao-Yüeh*, vol. 4-5-6, Ocora, C 560039-40-41.
- PING Ji 平畿, CHEN Mei 陳枚, 1980, *Quanzhou minjian yinyue* 泉州民間音樂 (Musiques populaires de Quanzhou), Quanzhou, Quanzhou shi wenhuaguan, Quanzhou shi yinxie 泉州市文化館、泉州市音協 (Bureau de la culture de la Ville de Quanzhou, Association des musiciens, branche de Quanzhou), six vol.
- WANG Ying-fen, 1992, *Tune Identity and Compositional Process in Zhongbei songs: A semiotic analysis of Nanguan music*, PhD, University of Pittsburgh, 2 vol.
- WEN Chyou-Chu 溫秋菊 [WEN Qiuju], 2007, *The mng-thâu [mentou 門頭] Concept and System in Nanguan Music*, Mémoire de Master, en chinois, sous la direction de Lü Chuikuan, Département de musique, École Normale, Taibei, Taiwan.