

Atlantide



17 | 2026

Echanges culturels
sur les Routes de la soie

sous la direction de

Philippe Postel



PHILIPPE POSTEL.....	2
Avant-propos	

Partie 1 - Échanges intellectuels

TRISTAN MAUFFREY.....	10
À l'autre bout de la Route de la soie : imaginaires croisés de cultures éloignées (empire Han et empire romain)	
PAUL-ANDRÉ CLAUDEL.....	26
Islamologie et utopie en Égypte au début du XX ^e siècle : le journal <i>Il Convito / al-Nādī</i> (Le Caire, 1904-1912)	

Partie 2 - Échanges littéraires

NICOLAS CORRÉARD.....	45
Venise 1550 : (ré-)importation des fables orientales	
PHILIPPE POSTEL.....	66
Arcade Hoange ou Huang Jialüe : entre aliénation et acculturation	
NINA SOLEYMANI MAJD.....	108
La miniature persane comme carrefour d'influences : l'épisode du roi-dragon dans le <i>Livre des Rois</i> de Ferdowsi	

Partie 3 - Échanges artistiques

VÉRONIQUE ALEXANDRE JOURNEAU.....	131
La notation pour luth découverte à Dunhuang	
NA ZHANG.....	144
Revitalisation de la notation chiffrée de Jean-Jacques Rousseau en Chine	
YUKIE NAKAO.....	159
Le <i>Shōsō-in</i> et la Route de la soie	



Véronique Alexandre Journeau

La notation pour luth découverte à Dunhuang



Résumé : Le principe d'une méthode pour noter un air de musique repéré dans des manuscrits datés autour de 933, découverts dans les grottes de Mogao (Mogao ku 莫高窟) de Dun-huang (敦煌) sur la Route de la soie, est étudié avec l'idée que la provenance de cette notation est la même que celle de l'instrument auquel elle est associée – luth qui se dit *pipa* (琵琶) en Chine, *biwa* (琵琶) au Japon. S'étant propagée jusqu'en Corée et au Japon à une époque (dynastie Tang) où la Chine était la référence du monde asiatique, cette méthode qui associe un signe à une position/note, se révèle fondateur pour les trois pays, même si leurs utilisations se différencient par la suite. Les signes utilisés n'appartiennent pas à une langue repérée et la notation est l'une des premières codifications par les doigtés. Après avoir situé le contexte, l'article présente cette notation datant du X^e siècle, visible sur les manuscrits Pelliot 3719, 3539 et 3808 ; puis il évoque une notation pour le luth arabe (*ud*), nommée *abjad*, qui aurait pu circuler sur la Route de la soie à la même époque : inventée par Al-Kindi (ca. 800-873), elle n'a pas eu de succès et il en reste peu de trace dans les textes, le manuscrit original ayant disparu ; il traite enfin de la problématique du choix des signes à partir de la circulation de certains d'entre eux.

Mots-clés : musique, notation musicale, luth *pipa*, *ud/oud* (luth arabe), Dunhuang, Chine

Title & Abstract: The Lute Notation Discovery in Dunhuang — The principle of a method for notating a musical tune found in manuscripts dated around 933, discovered in the Mogao caves (Mogao ku 莫高窟) of Dunhuang (敦煌) on the Silk Road, is studied with the idea that the origin of this notation is the same as that of the instrument it is associated with - the lute known as *pipa* (琵琶) in China, *biwa* (琵琶) in Japan. Having spread as far as Korea and Japan at a time (Tang dynasty) when China was the reference for the Asian world, this method, which associates a sign with a position/note, proved to be fundamental for all three countries, even if their uses subsequently differed. The signs used do not belong to a specific language, and the notation is one of the first codifications of fingering. Having set the scene, the article first presents this notation dating from the 10th century, which can be seen on Pelliot manuscripts 3719, 3539 and 3808; then it discusses a notation for the Arabic lute (*ud*), named *abjad*, which may have been in circulation on the Silk Road at the same time: invented by Al-Kindi (ca. 800-873), it was not a success and little trace of it remains in the texts, the original manuscript having disappeared; the article finally analyses the choice of signs to note music, based on the circulation of some of them

Keywords: music, musical notation, *pipa* lute, *ud/oud* (arab lute), Dunhuang, China

L
 A notation musicale découverte sur la Route de la soie, dans les grottes de Mogao (Mogao ku莫高窟) de Dunhuang (敦煌), est un objet remarquable dont l'origine et l'interprétation sont toujours à l'étude (Chen Yingshi, 2005 et 2019) car les signes utilisés n'appartiennent pas à une langue repérée et la méthode est alors nouvelle, à déchiffrer. L'instrument destinataire, le luth – dit *pipa* (琵琶) en Chine et *biwa* (琵琶) au Japon – est un instrument communément répandu dans le monde et a lui-même voyagé vers l'Asie : il est arrivé par la Route de la soie au début de notre ère – des écrits et des figurines en témoignent – quelques siècles avant qu'apparaisse cette notation pour son jeu, l'une des premières codifications par les doigtés.

Après avoir situé le contexte, nous présenterons d'abord cette notation datant du X^e siècle, visible sur les manuscrits du fonds chinois Pelliot P.3719, P.3539 et P.3808 (conservés à la Bibliothèque nationale de France) ; puis nous évoquerons une notation appelée *abjad* pour le luth arabe (*ud*), qui aurait pu circuler sur la Route de la soie à la même époque : inventée par Al-Kindi's (ca. 800-873), elle n'a pas eu de succès et il en reste peu de trace dans les textes – le manuscrit original ayant disparu – si ce n'est sa mention dans un article récent (Yarman, 2007). Les notations chinoises anciennes étant présentées de façon synthétique par Zhang Na dans sa thèse, nous élargirons *in fine* à la problématique du choix des signes à partir de la circulation de certains d'entre eux.

1. La circulation des hommes et des idées par la Route de la soie est ancienne

Les musiciens sont des voyageurs éclairés. Ils emportent avec eux leur culture musicale, leurs pratiques et leurs airs, et en rencontrent d'autres. En effet, même si leur royaume était vaincu, ils n'étaient pas tués mais retenus comme otages, de même que des femmes de haut rang partaient dans des contrées éloignées, comme épouses en tribut ou otages pour la paix. Ce fut le cas, par exemple, de Cai Wenji (蔡文姬), fille d'un haut dignitaire des Han, Cai Yong (蔡邕), dont les airs de musique contiennent des traces venues d'ailleurs, en particulier le *da hujia* (大胡笳, « grand air de flûte tartare ») et le *xiao hujia* (小胡笳, « petit air de flûte tartare »). La légende concernant ces mélodies est la suivante :

臞仙按琴史曰：漢書載蔡琰字文姬。蔡邕之女也。其學有才辯。妙於音律。[...] 其父邕夜彈琴弦絕。琰聞之曰：第一弦也。復斷聞之曰：第四弦也。父甚異之。後適河東衛仲道。夫亡歸寧於家。漢末大亂。琰為胡騎所掠。[...] 入番為王后十二年。生二子。王甚重之。春月登胡車。琰感笛之音。作詩言志曰：胡笳動兮邊馬鳴。孤雁歸兮聲嚶。[...] 後武帝與邕有舊敕大將軍。贖文姬歸漢。二子留胡中。[...] 後胡人思慕文姬。乃卷蘆葉為吹笛奏哀怨之音。後唐董庭蘭善為沈家聲祝家聲。以寫胡笛聲為大小胡笛是也。(Zhu Quan [朱權], 1425/2001, vol. 下, f.6v-7r.).

D'après le *Livre des Han*, la fille de Cai Yong, Cai Wenji, poétesse de talent, avait dû être livrée aux barbares à la frontière au nord du fleuve Jaune comme épouse. [...] Son père brisait des cordes (la première puis la quatrième) en jouant de la cithare *qin* la nuit. [...] Elle y resta douze années pendant lesquelles elle eut deux fils. Le poème dit : « La flûte barbare s'anime, chante les chevaux des confins ; l'oie solitaire s'en retourne, cancanant. » [...] L'empereur Wu des Han postérieurs et Cai Yong firent racheter Wenji par un général [Cao Cao], laquelle revint chez les Han, regrettée des Barbares gardant ses deux fils. [...] La complainte du *hujia* fut, sous la dynastie Tang, transcrite pour *qin* par Dong Tinglan (695-765), maître de *qin* célébré dans un poème de Li Qi. (Notre traduction).

Figure 1 - Cithare qin (créé par Wan Xiang [万翔] à Wuhan)



Photo de Véronique Alexandre Journeau (Ni Qianning, 2019, p. 218)

L'observation des pratiques musicales, des airs et des modes dans une autre culture est toujours une source d'inspiration pour le musicien. Chercher l'origine des pratiques musicales et préciser leur circulation est certes un vaste champ d'étude qui engage des spécialistes de cultures différentes pour examiner toutes les hypothèses. La seule certitude à cet égard est que pour noter la musique, les choix portaient soit sur l'indication des gestes à effectuer (comme dans les tablatures), les positions/mouvements pour obtenir le(s) son(s), soit sur l'indication de l'air, des sons à entendre (comme dans la notation sur portée). Nous nous proposons néanmoins d'émettre des hypothèses sur les origines possibles de la notation des airs trouvés sur la Route de la soie à Dunhuang, en partant du plus proche.

Près de Dunhuang résident plusieurs ethnies, notamment les « cinq barbares » (*wu hu* 五胡), à savoir les Xianbei (鲜卑), peuple tartare présent sur les Routes de la soie au II^e siècle, s'établissant par la suite en Corée ; les Xiongnu (匈奴), assimilés aux Huns ; les Jie (羯) ; les Qiang (匈奴), ethnie pré-tibétaine occupant l'Ouest de la Chine, liée aux Xi Rong (西戎), ethnie de pasteurs ; et les Di (氏). Par ailleurs, dans sa présentation de la Collection Pelliot, la Bibliothèque nationale de France indique ceci :

Située à l'extrême ouest de la province du Gansu, la commanderie de Dun huang fondée au I^{er} siècle avant J.-C. marquait le point de départ des Routes de la soie vers l'Occident ; celle du nord conduisait au Ferghana par Tourfan et Koutcha, celle du sud en Bactriane par Khotan. Ces routes commerciales, empruntées aussi par les pèlerins, apportèrent à Dun huang les sources textuelles et iconographiques du bouddhisme indien et sérindien qu'elles mirent au contact de la tradition chinoise. (BnF, Notice du Fonds Pelliot chinois).

Les grottes de Mogao, inscrites au patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1987 pour l'exceptionnelle collection de manuscrits qu'elles renferment, ont été réalisées dans la province de l'actuel Gansu entre 366 et le XIV^e siècle (des Wei du nord aux Yuan, dynastie mongole) et ont été découvertes par hasard vers 1900. Les manuscrits qui nous intéressent ici (répertoriés sous les cotes « Pelliot chinois » P.3719, P.3539 et P.3808, dans Soymié, 1991 ; voir aussi Drège et Moretti, 2014) ont été trouvés dans la grotte n° 17 (dite « salle secrète »), découverte à l'origine par le moine taoïste Wang Yuanlu (王圓篆, 1851-1931) en 1900 et rapportés en Europe par le sinologue Paul Pelliot (1878-1945) vers 1909.

Dans son introduction à leur publication en fac-similé dans *Airs de Tuen huang*, Jao Tsoung-yi [Rao Zongyi] indique ceci :

C'est de Kucha que la musique des « régions d'Occident » s'introduisit en Chine, tout d'abord à la suite de la conquête chinoise de ce royaume à la fin du IV^e siècle (en 384) par le général Liu Kuang, puis à la cour des Qin antérieurs qui avaient leur capitale à Chang'an [actuelle Xi'an]. (Demiéville et Jao, 1971, p. 40).

Il précise plus loin :

À l'époque de Yangdi des Sui (605-617), ainsi que le rapporte le *Sui Shu* ([livre] XV) (*Histoire des Sui*), la musique de Kucha comprenait une série de timbres comportant « des sons nouveaux » qui avaient un caractère voluptueux et dont plusieurs sont eux aussi représentés par des textes retrouvés à Dunhuang. (*Ibid.*, p. 41).

2. L'interprétation éclairée des sources est tardive...

Ce n'est qu'à partir de 1938 que la découverte suscite des recherches menées par le chercheur japonais Hayashi Kenzō¹ (Lin Qianshan 林谦三, 1899-1976), qui prouve que les signes écrits

¹ Son champ de recherche porte sur la musique de la dynastie Tang (618-907), en particulier l'étude comparée du *gagaku*

sur ces manuscrits constituent une notation musicale, et montre que cette notation correspond aux positions de jeu pour un luth à quatre cordes et quatre frettes (Hayashi, 1938/1991, p. 1-35). Les quatre livres ainsi que les articles portant sur cette notation et publiés par ce chercheur entre 1938 et 1969 font référence en la matière.

Figure 2 - Luth pipa



Photographie de Chen Yingshi

Le manuscrit P.3539 (Figure 3) présente vingt caractères comme base de la notation, séparés par un point (。) tous les quatre caractères avec une annotation explicite à côté de chaque groupe : « les quatre sons de l'index » (*cizhi sisheng* 次指四声), « les quatre sons du majeur » (*zhongzhi sisheng* 中指四声), « les quatre sons de l'annulaire » (*mingzhi sisheng* 名指四声) et « les quatre sons de l'auriculaire » (*xiaozhi sisheng* 小指四声).

Figure 3 - Le manuscrit P.3539 et sa reproduction



À gauche, l'original du manuscrit P.3539 conservé à la BnF (photographie de Véronique Alexandre Journeau) ; à droite, la reproduction utilisée par Chen Yingshi (qui n'a pu voir l'original qu'en 2016 lors de sa venue à Paris).

雅樂 (« musique de cour » japonaise) et du *tōgaku* 唐樂 (« musique des Tang ») : si de nombreux manuscrits et instruments ont disparu en Chine lors de la chute de la dynastie Tang, certains pu être conservés au Japon.

Le manuscrit P.3808 est un rouleau composé de onze feuillets comportant vingt-cinq airs de musique notés pour le luth *pipa*. Chen Yingshi explique que, jusqu'à une période récente en Chine, l'on ne pouvait pas travailler à partir du manuscrit directement, mais seulement de photos, ce qui ne permettait pas d'observer les effets des collages. Or, au verso de certaines jointures, on peut observer qu'un sūtra a été copié avec une date (933) au début du texte et l'indication selon laquelle il s'agit de l'annotation d'une cérémonie bouddhique ayant eu lieu cette année-là. En analysant de façon approfondie les collages et les espaces contraints, le professeur Chen Yingshi a pu déduire que la notation était antérieure à 933 (Chen Yingshi, 2016a et 2016b).

La table reproduite ci-dessous (Figure 4) comporte les vingt caractères (manuscripts) créés spécifiquement pour cette notation.

Figure 4 - Table des signes indiquant les positions pour le luth à quatre cordes et quatre frettes

弦 别	I	II	III	IV	指 法
空 弦	一	ㄥ	ㄣ	ㄩ	散打四声
第一相	ㄨ	ㄨ	ㄣ	ㄩ	次指四声
第二相	ㄩ	ㄣ	ㄣ	ㄩ	中指四声
第三相	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄩ	名指四声
第四相	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄩ	小指四声

Réalisation de Chen Yingshi

La colonne de gauche liste les quatre frettes (*diyixiang* 第一相, *dierxiang* 第二相, *disanxiang* 第三相, *disixiang* 第四相) précédées par le jeu de la corde à vide (*kongxian* 空弦, sans appuyer sur le manche) ; la ligne du haut liste les quatre cordes (I, II, III, IV) ; la colonne de droite liste les doigts en jeu (*sanda sisheng* 散打四声, *ci(shi)zhi sisheng* 次(食)指四声, *zhongzhi sisheng* 中指四声, *mingzhi sisheng* 名指四声 et *xiaozhi sisheng* 小指四声, soit, respectivement, les quatre sons avec aucun doigt, avec l'index, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire). Ainsi, le signe de la deuxième ligne de la première colonne correspond à la note jouée sur la première frette de la première corde à l'aide de l'index. Enfin, l'indication hors cadre précise qu'il y a un ton (*quanyin* 全音) entre le jeu à vide et la première frette, puis trois fois un demi-ton (*banyin* 半音) pour les espacements entre les frettes suivantes.

C'est à l'aide de ces vingt signes que sont notés les airs de musique pour le luth, comme l'illustre la figure 5 ci-dessous.

Ainsi, grâce à la table des positions/doigtés, cet air peut être déchiffré en lisant les signes les uns après les autres sur la « partition » : le premier signe, situé en haut de la première colonne à partir de la droite (après le titre), constitué d'un petit trait vertical à gauche d'un trait horizontal, est repéré dans la table (Figure 4) comme le deuxième signe de la première ligne, ce qui signifie que le musicien doit jouer la deuxième corde (II) à vide (*kongxian* 空弦) ; le deuxième signe, constitué d'un bref trait horizontal suivi à partir de son extrémité droite par un trait oblique vers la gauche avec un petit trait oblique vers la droite formant enjambement (avec une petite virgule apposée sur la droite de ce caractère), est repéré comme le deuxième de la deuxième ligne de la table, ce qui renvoie au jeu de la deuxième corde cette fois-ci, à la première frette, avec l'index,

[Wang Zhongming chinois] (« Recueil » de 1950, Introduction, p. 6) et Jen Eul-pei [Ren Erbei chinois] (« Première enquête », 1954, p. 142). (Demiéville et Jao, 1971, p. 43).

Quant à Chen Yingshi, il maintient dans des conférences récentes (Chen, 2016a et 2016b) que cette notation est d'origine chinoise. Pourtant, d'une part, c'est la notation *gongche* (工尺), ultérieure, qui aurait été inspirée par l'efficacité de la notation pour *pipa* (琵琶), et non l'inverse ; d'autre part, si une notation pour cithare *qin* (琴) et une notation pour flûte utilisant des indications de doigts et des indications de mouvements avaient bien émergé sous les Tang, il s'agit de notations basées sur les caractères chinois qui, sous forme textuelle, sont tout à fait reconnaissables.

Comparativement, la plus ancienne notation pour cithare *qin*, portant sur un air intitulé « L'orchidée solitaire » (*Youlan* 幽蘭) (*Jieshi diao Youlan*, VI^e-VII^e siècles), datant de la dynastie Sui (VI^e-VII^e siècles) et redécouverte au Japon au XIX^e siècle², se présente comme un texte constitué de phrases :

耶馭中指|卞半寸許案商食指中指雙牽宮商中指急下與拘俱下十三下一寸許住末商起 [...].

Le majeur posé sur [la corde] *shang* [à la position] 10 monte d'environ un demi *cun*, l'index et le majeur jouent ensemble [les cordes] *gong* et *shang*, le majeur redescend vite pour [une frappe] *gou* [à la position] 13 [et] descend d'environ un demi *cun* en quittant *shang* [...]

Ainsi, les gestes à effectuer pour produire les sons font l'objet d'un texte qui décrit ceux-ci en utilisant le langage courant. Les indications essentielles pour le jeu, à savoir les doigts — le pouce (*dazhi* 大指), l'index (*shizhi* 食指), le majeur (*zhongzhi* 中指) et l'annulaire (*wumingzhi* 無名指) —, les cordes *wen* (文), *wu* (武), *gong* (宮), *shang* (商), *jue* (角), *zhi* (徵) et *yu* (羽)³, et les gestes — tels que, par exemple, les mouvements *gou* (拘), *tiao* (挑) ou *xia* (下) — occupent chacune au moins un caractère, ces caractères étant reliés entre eux dans des phrases. Aussi faut-il compter une phrase pour chaque note et près de 5 000 idéogrammes pour noter un air : c'est évidemment bien trop long.

Il a fallu attendre le XII^e siècle pour que se diffuse, en lien avec la poésie chantée sur un air donné (les *ci* 詞), une notation musicale recourant à la fois à l'abréviation et la concaténation pour signifier les quatre indications essentielles du jeu de la cithare *qin*, à savoir (1) quel doigt utiliser à la main droite (Figure 7, en bas à droite), pour quel type de frappe [une indication pour l'ensemble doigt-frappe] et (2) quelle corde jouer (Figure 7, en bas à gauche) et, pour la main gauche, (3) quel doigt utiliser (Figure 7, en haut à gauche) et (4) à quelle position relativement aux repères doigts « blasons » (Figure 7, en haut à droite). Des informations complémentaires à ces quatre indications essentielles sont de plus fournies, de façon abrégée également, sous la forme d'annotations figurant à côté ou au-dessous du caractère désignant le doigté, comme des gestes de vibrato ou de glissando exécutés à la main gauche.

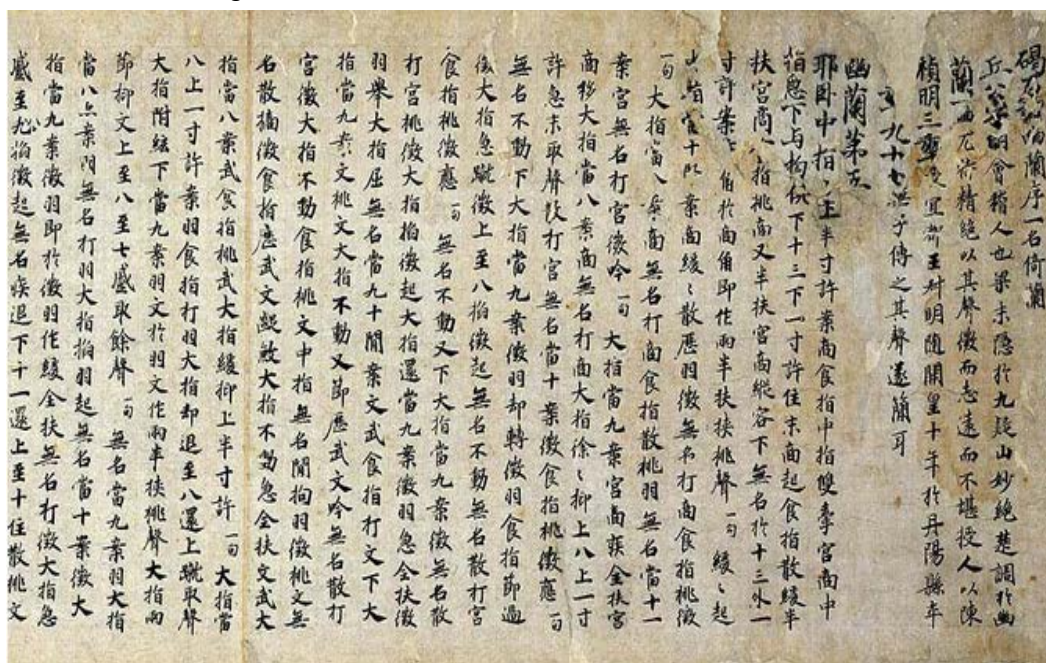
Dans cette notation, les caractères, qui renvoient à chacune des quatre indications essentielles, sont parfaitement reconnaissables. Il est possible que, pour rationaliser l'écriture musicale et la rendre plus concise, on ait mis au point cette notation pour cithare au XII^e siècle, en s'inspirant de l'observation de la notation pour luth *pipa* du X^e siècle, mais cela reste une hypothèse à ce stade. Quoi qu'il en soit, ce processus a abouti à la notation abrégée pour cithare *qin* mise au

² Conservé à l'origine dans une bibliothèque de maître au Japon, ce document a été publié pour la première fois en Chine en 1884 dans *Guyi congshu* (古逸叢書).

³ Les cordes de la cithare à cinq cordes sont nommées par les noms des cinq notes du système pentatonique ; ensuite, les deux cordes ajoutées lors du passage à sept cordes ont reçu les noms des rois Wen (文) et Wu (武), fondateurs de la dynastie Zhou (周) au XIV^e siècle avant J.-C.

point sous les Song par le poète et cithariste Jiang Kui (姜夔, ca. 1155-1221), notation qui est toujours en vigueur aujourd'hui.

Figure 6 - Notation textuelle de l'air « L'orchidée solitaire »



Jieshidiao Youlan, VI^e-VII^e siècles, vol. 5.

Figure 7 - Caractère-doigté da-jiu-gou-liu (大九勾六) pour cithare qin, combinant quatre informations

Abréviations des doigts :
pouce, index, majeur et
auriculaire (main gauche)

大	大 da
イ	食 shi
中	中 zhong
夕	名 ming

琴徽号

Numero de blason: de 1 à 13,
pastilles de droite à gauche
sur le schéma ci-dessous

大九勾六

琴弦号

Numero de corde : de 1 à
7, sur sillet de haut en bas
sur le schéma ci-dessous

尸	擘 bo
乚	托 tuo
木	抹 mo
レ	挑 tiao
フ	勾 gou
乃	剔 ti
丁	打 da
弓	摘 zhai

Type de frappe :
couples vers
l'extérieur /vers
l'intérieur pour
chacun des 4 doigts
de la main droite

En haut à gauche, le doigt de la main gauche à utiliser (le pouce, da 大); en haut à droite, la position à laquelle le poser (9^e blason, jiu 九); en bas à droite, le type de frappe à la main droite (la frappe gou 勾, à savoir frapper la corde de l'extérieur vers l'intérieur/vers soi avec le majeur); en bas à gauche, la corde sur laquelle jouer cette frappe (la sixième corde, liu 六).

La question reste donc entière : quelle peut être la provenance des caractères utilisés dans la notation de Dunhuang ? S'agissant d'une notation directe par les positions de doigts (en tablature) durant la même période (IX^e-X^e siècles), on peut toutefois songer à la notation dite *abjad*, créée au siècle précédent pour le luth arabe, *ud*, par Al-Kindi (ca. 800-873), notation qui pourrait

avoir circulé avec l'instrument, le luth, dont on sait qu'il est arrivé en Asie par la Route de la soie, comme semble l'indiquer le commentateur Liu Xi (劉熙) vivant à la fin de la dynastie des Han de l'Est (début du III^e siècle) : « Le *pipa* est d'origine barbare et se jouait à cheval ; pousser la main en avant se disait *pi*, la tirer en revanche se disait *pa*, juste comme le tambour, d'où son nom. »⁴ (Liu Xi, ca. 200). Cette notation a été ensuite abandonnée, lorsque les philosophes et musiciens arabes se sont tournés vers la théorie. Elle aurait néanmoins été révisée au XIII^e siècle puis de nouveau abandonnée avant d'être réutilisée, en l'adaptant, à la fin du XVIII^e siècle (Yarman, 2007).

Dans une synthèse récente portant sur cette question, Ozan Yarman présente une table associant des lettres arabes et des nombres (*ibid.*, p. 41) :

Figure 8 - Table associant lettres arabes et nombres de l'article d'Ozan Yarman

ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص	ق	
20	30	40	50	60	70	80	90	100	
ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ	
200	300	400	500	600	700	800	900	1000	

Le musicologue explique que l'*abjad*, dont le nom provient des quatre premières lettres de l'alphabet arabe, a tout d'abord été un « guide pour apprendre l'alphabet arabe » (« a guide to learning the Arabic alphabet »), puis qu'il a servi à d'autres usages, dont la numérogie ou le calcul des dates, ainsi que la notation musicale :

Abu Yusuf Yaqub ibn Ishaq Al-Kindi, premier Abbasid philosopher, who lived ca. 800-873 C.E., was the first to utilize Abjad as a pitch notation. [...] By the end of the 18th century, Abd al-Baki Nasir Dede (1765-1821) introduced a modified Abjad notation just decades before the awakening in musical arithmetics took place. (*Ibid.*, p. 44).

Abu Yusuf Yaqub ibn Ishaq Al-Kindi, philosophe de premier plan sous les Abbassides, ayant vécu vers 800-873 après J.-C., fut le premier à utiliser l'*abjad* comme un système de notation de la hauteur des sons. [...] À la fin du XVIII^e siècle, Abd al-Baki Nasir Dede (1765-1821) introduisit une nouvelle notation adaptée de l'*adjab* plusieurs dizaines d'années avant le réveil de l'arithmétique musicale. (Notre traduction).

Le fait que la notation pour *pipa* de Dunhuang n'a pas survécu en Chine malgré son efficacité prouve qu'elle n'était pas perçue comme un mode de notation naturel ; de plus, en dehors des manuscrits rapportés par Pelliot, il n'en existe pas d'autres traces en Asie, ce qui corrobore l'idée qu'elle a probablement été importée en Chine. Mais, d'un autre côté, elle a peut-être été à l'origine de l'évolution de la notation musicale en Chine et au Japon, en ouvrant la voie vers l'emploi de signes abrégés, soit partiellement reconnaissables (comme dans le cas de la notation pour cithare *qin*), soit indépendants du langage, comme nous allons à présent le voir.

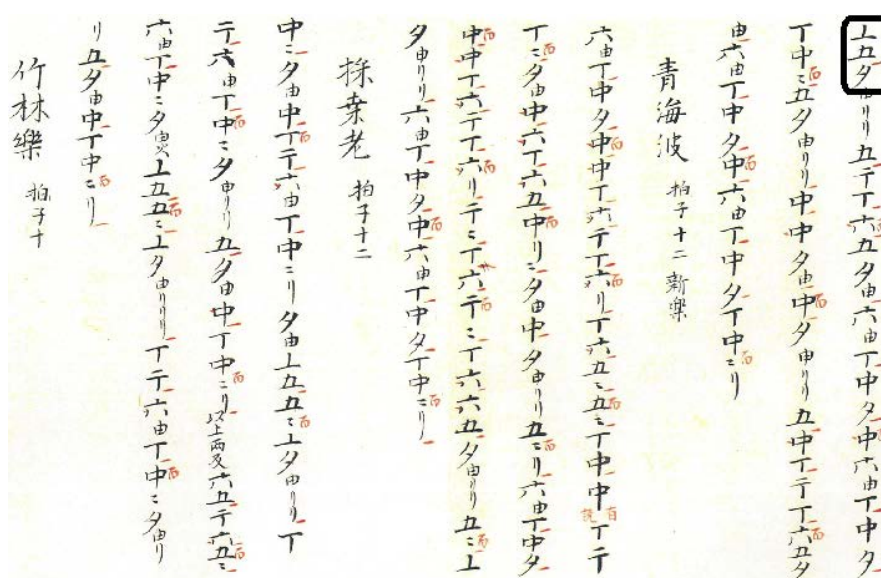
4. Une symbolisation *ad hoc*

Une notation musicale efficace repose sur l'usage de signes à la fois simples et bien différenciés entre eux. Or, la pratique d'abrégier les signes utilisés dans l'écriture se vérifie depuis l'Égypte ancienne, avec l'écriture démotique, jusqu'au Japon. Par exemple, sur une stèle de l'époque ptolémaïque, l'on voit dans la partie supérieure Horoudja jouant de la harpe pour trois

⁴ Texte original : « 批把本出于胡中，馬上所鼓也。推手前曰批，引手卻曰把，象其鼓時，因以為名也。 »

divinités et dans la partie inférieure un texte en écriture démotique (Émerit, 2017, p. 34-37). De même, dans le document ci-dessous, la notation d'un air extraite du *Hakuga no fue-fu* (博雅笛譜, 966), il manque la barre supérieure du caractère chinois *wu* (五) (2^e caractère de la première colonne en partant de la gauche) ; le premier signe des deux premières colonnes peut être également considéré comme résultant de la suppression d'un trait sur le caractère *gong* (工), la première fois le trait supérieur et la deuxième, le trait inférieur ; le troisième signe de la première colonne est l'abréviation du caractère *shi* (食, « index »), également utilisé dans la notation abrégée pour cithare *qin* (Figure 7), et le deuxième signe de la deuxième colonne est celle du « majeur » (*zhong* 中), etc. (Motoya, 2019, p. 189-190).

Figure 9 - Notation de l'air « Les vagues de Kokonor » (Seigai-ha 青海波), notation 1 (ancienne) (Hakuga no fue)



Ce manuscrit japonais, qui date de 966, est à peine postérieur au manuscrit avec notation musicale abrégée, daté de 933, découvert à Dunhuang, ce qui conduit les musicologues japonais et chinois à penser que la notation de Dunhuang vient d'Asie, le Japon étant réputé pour avoir conservé des instruments et textes relatifs à la musique de la dynastie Tang après son effondrement en 907. Mais l'inverse est possible au sens où une notation simple et efficace comme celle de Dunhuang peut avoir été introduite en Chine par l'ouest, *via* la Route de la soie, et immédiatement mise en application, dans une période où l'on cherchait une façon d'enregistrer les airs par écrit.

On peut même envisager une circulation de systèmes de notation où interviennent des alphabets indo-européens. On s'aperçoit en effet que certains signes utilisés pour la notation musicale se retrouvent aussi bien dans l'alphabet kharosthi de l'Inde, ou un alphabet antérieur, et dans l'alphabet grec : on relève par exemple une proximité entre le signe indien 𑀓, le *dzeta* (ζ) épigraphique en grec qui est encore en usage au début du III^e siècle, prononcé *na* au début de la période kushana en Inde, soit au I^{er} siècle, et le caractère chinois *gong* 工, toujours en usage actuellement, ou encore entre le signe indien 𑀚, le *dzeta* majuscule en grec, prononcé *da* à la fin de la période pré-kushana, avant le I^{er} siècle et le caractère chinois *yi* (乙).

Parmi les écritures dans lesquelles on retrouve des signes brefs qui semblent communs entre plusieurs cultures et qui sont tombées en désuétude avant de ressurgir ou d'être remplacées, on trouve aussi des écritures d'Arabie du Sud : par exemple le sabéen, écriture abandonnée avant le début de notre ère et rénovée au III^e siècle pour engendrer, dans le royaume d'Aksoum,

le guèze, qui est resté depuis le syllabaire éthiopien (Bron, 1997, p. 55-57 et *Écriture guèze* sur le site « Solidarité et culture en Éthiopie »); ou encore l'écriture utilisée au Yémen qui a disparu relativement tardivement, au VI^e siècle, du fait de dominations successives (éthiopiennes et perses), puis de l'intégration du Yémen dans le monde musulman avec remplacement de l'écriture locale par l'écriture arabe. Cela prouve que les idées naissent, semblent disparaître, mais demeurent en latence, puis réapparaissent ailleurs. Comme les idées, des signes émergent à différents endroits ou bien circulent d'un endroit à l'autre, leur sélection pour divers usages, dont celui de la notation musicale, s'expliquant parce qu'ils sont à la fois simples (peu de traits) et efficaces (discriminants). Cette recherche d'une combinaison entre simplicité et efficacité reflète également la démarche de Rousseau qui est l'objet de l'article de Zhang Na dans le présent volume.

Bibliographie

- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BnF), Notice du Fonds Pelliot chinois, <https://archiveset-manus-crits.bnf.fr/ark:/12148/cc50534#:~:text=Situ%C3%A9%20%C3%A0%20l'extr%C3%Aame%20ouest,sud%20en%20Bactriane%20par%20Khotan>
- BRON François (1997), « Naissance et destin de l'alphabet sudarabique », dans *Yémen, au pays de la reine de Saba*, Catalogue d'exposition, Institut du Monde arabe, 25 octobre 1997-28 février 1998, Paris, Institut du Monde arabe, p. 55-57.
- CHEN YINGSHI (陈应时) (2005), *Dunhuang yuepu jieshi bianzheng* (敦煌•樂譜解釋辨證, *Dialectique d'interprétation des tablatures de Dunhuang*), Shanghai, Shanghai yinyue xueyua chubanshe (上海音樂學院出版社).
- CHEN YINGSHI (陈应时) (2016a), « L'une des plus anciennes notations musicales, pour luth pipa, retrouvée dans les manuscrits de Dunhuang », conférence donnée le 30 mai 2016 à l'Institut national d'Histoire de l'art à l'invitation du laboratoire LangArts, en partenariat avec le Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (CRCAO), <https://hal.archives-ouvertes.fr/medihal-01949232v1>
- CHEN YINGSHI (陈应时) (2016b), « Dunhuang : des peintures de musiciens à la notation des airs de musique », conférence donnée le 31 mai 2016 à l'Institut national d'Histoire de l'art à l'invitation du laboratoire LangArts, en partenariat avec l'Association Asie-Sorbonne, <https://hal.archives-ouvertes.fr/medihal-01967066v1>
- CHEN YINGSHI (陈应时) (2019), « La notation d'origine inconnue pour luth 琵琶 *pipa* de Dunhuang », traduction de Véronique Alexandre Journeau, dans Alexandre Journeau & al. (éds.), *Du signe à la performance. La notation, une pensée en mouvement*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers esthétique », p. 177-187.
- DEMIÉVILLE Paul & JAO Tsoung-yi [Rao Zongyi (饒宗頤)] (éds.) (1971), *Airs de Touen-houang (Touen-houang k'iu [敦煌曲]), textes à chanter du VIII^e-X^e siècles*, manuscrits reproduits en fac-similé, Paris, Éditions du CNRS, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc8827v>
- DRÈGE Jean-Pierre & MORETTI Costantino (2014), *La Fabrique du lisible. La mise en texte des manuscrits de la Chine ancienne et médiévale*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises.
- ÉCRITURE GUÈZE, Document permettant une « Comparaison entre les alphabets sabéens, ancien guèze et nouveau guèze », *Solidarité et culture en Éthiopie*, <https://scethiopie.wordpress.com/2010/12/08/gueze/>
- ÉMÉRIT Sybille (2017), « Les stèles de musiciens de l'Égypte ancienne, support de piété et marqueur social », *Dossiers Archéologie*, n° 383 (Musiques ! Échos de l'Antiquité – Exposition au Louvre-Lens), septembre-octobre 2017, p. 34-37.

- HAKUGA NO FUE (博雅笛譜, 966/s.d., *Partitions pour flûte fue de Hiromasa*), dans *Rakusaidō-bon* (楽歳堂本, *Le livre du Rakusaidō*), Tōkyō, Institut de recherche sur l'historiographie de la musique japonaise de l'Université Ueno Gakuen [上野学園大学 日本音楽史研究所].
- HAYASHI Kenzō (Lin Qianshan林谦三) (1938/1991), « Pipa gupu zhi yanjiu – Tianping, Dunhuang erpu shijie (琵琶古谱之研究—《天平》、《敦煌》二谱试解, « Recherche sur l'ancienne notation de pipa. Proposition du déchiffrement de la notation de Dunhuang et Tianping », traduit du japonais par Rao Zongyi (饒宗頤) et Li Ruiqing (李锐清) dans Jao Tsung-i [Rao Zongyi] (éd.), *Dunhuang pipapu lunwenji* (敦煌琵琶谱论文集, *Recueil des théories sur les notations pour pipa de Dunhuang*), Taipei, Xin wenfeng chuban gongsi (新文丰出版公司).
- JIESHI DIAO YOU LAN (碣石調幽蘭, *L'Orchidée solitaire en mode jieshi* (VI^e-VII^e siècles), conservé au Musée national de Tōkyō, <http://chinaknowledge.de/Literature/Science/jieshidiaooulan.html>
- LIU Xi (劉熙) (ca. 200), *Shi Ming* (釋名, *Explication des noms*), « Instruments de musique commentés » (« Shi yueqi », 釋樂器), <https://ctext.org/shi-ming/zh>
- MOTOYA Miyauchi (宮内基弥) (2019), « Les plus anciennes partitions pour flûte au Japon "博雅笛譜 Hakuga no fue-fu" », dans Alexandre Journeau & al. (éds.), *Du Signe à la performance. La notation, une pensée en mouvement*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers esthétique », p. 189-215.
- NI QIANNING (2019), « Une notation en tablature millénaire pour la cithare 琴 qin »,倪倩凝, dans Alexandre Journeau & al. (éds.), *Du Signe à la performance. La notation, une pensée en mouvement*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers esthétique », p. 217-238.
- PELLIOT Paul, Fonds chinois de la BnF, Manuscrits de Dunhuang P.3539, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc1201851>
- PELLIOT Paul, Fonds chinois de la BnF, Manuscrits de Dunhuang P.3719, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8302820z.r=3719%203719?rk=42918;4>
- PELLIOT Paul, Fonds chinois de la BnF, Manuscrits de Dunhuang P.3808, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc120455x>
- SOYMIÉ Michel (1991) *Catalogue des manuscrits chinois de Touen-houang. Fonds Pelliot chinois de la Bibliothèque nationale*, vol. IV, n° 3501-4000, Paris, Publications Hors série de l'École française d'Extrême-Orient.
- YARMAN Ozan (2007), « A Comparative Evaluation of Pitch Notations in Turkish Makam Music: Abjad Scale & 24-Tone Pythagorean Tuning ~ 53 Equal Division of the Octave as a Common Grid », *Journal of interdisciplinary music studies*, vol. 1-2, p. 43-61, https://musicstudies.org/wp-content/uploads/2017/01/Abjad_JIMS_071203.pdf
- ZHANG Na (2018), *La Pensée musicale de Jean-Jacques Rousseau en Chine*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers esthétique ».
- ZHU Quan (1425/2001), *Shenqi mipu* (神奇秘譜, *Partitions secrètes et merveilleuses*), Pékin, Zhongguo shudian chubanshe (中国书店出版社).

Véronique Alexandre Journeau

Docteure en musicologie (Sorbonne université) puis docteure en sinologie (Université Paris Diderot), Véronique Alexandre Journeau est chercheuse habilitée à diriger des recherches au Centre de recherche sur l'Extrême-Orient de Paris Sorbonne (CREOPS). Parmi ses nombreuses publications : « Perception-Figuration-Discernement : aux fondements de l'interprétation du réel en Chine », dans Fionn Bennett et al. (éds.), *Langages, interprétation, représentation : perspectives pluriculturelles, trans-historiques et interdisciplinaires*, Éditions et Presses universitaires de Reims, coll. « Langage et Pensée », 2023, p. 13-37 ; « Le mythe de la création des étalons sonores en Chine », dans Pierre-Sylvain Filliozat & Michel Zink (éds.), *Mythes d'origine dans les civilisations de l'Asie*,

Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2021, p. 241-257 ; *Poétique de la musique chinoise* (Paris, L'Harmattan, 2015). Elle dirige depuis 2009 la collection « L'univers esthétique » chez L'Harmattan et depuis 2010, dans un partenariat interuniversitaire, l'équipe de recherche interartistique et interculturelle LangArts dont les travaux (actes des séminaires et colloques) sont publiés régulièrement.