

CHINA

CHINE



ANTHOLOGIE MUSICALE *de* L'ORIENT
A MUSICAL ANTHOLOGY *of the* ORIENT

CHINA

CHINE



ANTHOLOGIE MUSICALE *de* L'ORIENT
A MUSICAL ANTHOLOGY *of the* ORIENT

CHINA / CHINE

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Haiqing na tian'e (Haiqing Seizing the Swan / Capture du cygne par le haiqing).
Chen Zeming - <i>pipa</i> (4-string lute / luth à 4 cordes) | 13'14 |
| 2 | Shimian maifu (The Great Ambuscade / La grande embuscade).
Li Tingsong - <i>pipa</i> (4-string lute / luth à 4 cordes) | 8'34 |
| 3 | Pingsha luo yan (Geese Landing on a Sandy Beach / Les oies atterrissent sur une plage de sable).
Ding Boling - <i>zheng</i> (16-string zither / cithare à 16 cordes) | 3'32 |
| 4 | Liushui (Flowing Waters / Eaux courantes).
Guan Pinghu - <i>qin</i> (7-string zither / cithare à 7 cordes) | 7'34 |
| 5 | Ao'ai (Fisherman's Song / Le chant du pêcheur).
Guan Pinghu - <i>qin</i> (7-string zither) / (cithare à 7 cordes) | 6'24 |
| 6 | Meihua san nong (Ode to the Plum Blossom / Ode à la fleur de prunier).
Fu Xuezhai - <i>qin</i> (7-string zither / cithare à 7 cordes), Zha Yiping - <i>xiao</i> (end-blown bamboo flute / flûte droite en bambou) | 9'49 |

THE MUSIC OF CHINA

China is an ancient country, its civilization dating back to more than 5,000 years. Within its vast confines 56 ethnic groups live in harmonious coexistence, the creators of a magnificent culture of extreme antiquity. Rich and variegated, the ancient musical culture of China includes instrumental music which is also the product of a long historical tradition. Instruments in China came into being at a very early period. Archaeological findings show that as early as the Stone Age there were already instruments capable of producing simple series of tones—the *tao xun* (a clay, egg-shaped wind instrument). Records show that there were more than 70 different kinds of instruments during the Zhou dynasty (1066-221 B.C.), including plucked string instruments such as the *qin* and *se*. It may also be said that the *qin zheng* of the Warring States Period (475-221 B. C.) was an evolutionary result of the *se*.

The *bianzhong* (a set of bells) excavated from the tomb of Zeng Houyi is a large-scale integral set of 64 multi-sized bronze bells exhibiting the rather sophisticated technological basis of the temperament system and the craftsmanship in manufacturing musical instruments some 24 centuries ago. The frequencies of the musical sounds produced respectively by the front and side of the *gu* (sounding part) of each bell vary, the interval between each pair of pitches produced by any single bell being a major or minor third. The compass of the entire set is five octaves, the basic tonal structure of which may be taken to be the same as that of the diatonic scale (C major). The three and a half octaves in the middle register have twelve semitones per octave, thus allowing a great degree of free modulation. The discovery of the *bianzhong*, which has a total weight of more than 2,500 kg, shows that China already possessed a high level of musical culture before the 5th century B. C.

The *qin*, *zheng* and *pipa*, dating from the Sui (581-618) and Tang (618-907) dynasties, are three principal kinds of ancient Chinese plucked string instruments which have enjoyed a long history as solo instruments. Their repertoire consists of, and preserves, a great number of ancient works which are of a very high cultural and artistic level and occupy a most important position in music history.

Viewing the history of instrumental music, it is known that the *yuewu* (music and dance) of ancient times was a comprehensive art form combining four elements: poetry and song, dance and music. Prior to the Warring States Period, the general term was *yue* (music, entertainment), and instrumental music was only one branch of the art. During the time of the slave society the appearance of professional performers resulted in the first solo instrumental music. At the time of King Zhou, the last ruler of the Shang dynasty (ca. 16th - 11th century B. C.), the musician Yan flourished, and during the Warring States Period Kuang, Wen, Juan, Xiang, Cao and Jing were among the most renowned musicians of their age, known for their superb performances on the *qin*. It can thus be seen that at the time of the Warring States Period, the *qin* had already become an important solo instrument. The *zheng* was also a very popular instrument in the Kingdom of Qin during the Warring States Period, and King Xuan of the Qi kingdom at that time had a *sheng* and *yu* (both are wind instruments) orchestra of 300 musicians. All these facts attest the flourishing of instrumental music at that time.

With the Han (206 B. C.-220 A. D.) and Wei (220-265), instrumental music further developed and small folk ensembles sundry in character emerged. Important progress was also achieved in *qin* music. Cai Yong of the late Han, and Ji Kang of the Wei and Jin (265-420) dynasties were both renowned *qin* players and composers in their time. According to later textual research, the celebrated *qin* piece, *Guangling san* (no. 5) which Ji Kang could play expertly, was

probably "Nie Zheng's Assassination of the king of Han", a work of the Eastern Han dynasty (25-220). It is said that at the time of the Three Kingdoms (220-280), Cai Yan composed the *Hujia shiba pai* ("Eighteen Stanzas of the *hujia*"—a wind instrument of the northern tribes) to express her longing for home. Other celebrated works of this time include *Jieshi diao you lan* (Secluded Orchid, in the *jieshi* Mode), *Meihua san nong* (Ode to the Plum Blossom) (no. 6), and *jiu kuang* (Feigned Drunkenness).

The late Sui and early Tang dynasties saw an influx of various kinds of orchestras from Central and Southern Asia into the Chinese mainland, many of which functioned as accompaniment for song and dance. Parallel to its role as song-accompaniment the solo repertoire of the *qin* continued to accumulate. Zhao Yeli initiated the use of Chinese characters in recording *qin* music, and, during the late Tang period Cao Rou created *jianzi pu* (simplified character notation), thus enabling the preservation of the rich legacy of *qin* music by means of written sources. At the same time, the *pipa* became the leading instrument in large orchestras, while its status as a solo instrument was also established with the appearance of a great number of *pipa* soloists of note. From the account of a competition between two famed virtuosos of that time, Kang Kunlun and Duan Shanben, recorded in the *Yuefu zalu* (-Musicians' Anecdotes), and the vivid poem *Pipa xing* (Description of a *pipa* performance), we can clearly see the high level of *pipa* performing technique at that time.

Under the Southern Song dynasty (1127-1279), *qin* art became separated into three schools—the *bianliang*, (now Kaifeng, Henan Province), the *zhejiang*, and the *jiangxi*. The most influential was the *Zhejiang* School, represented by the distinguished *qin* player Guo Mian (styled Chu Wang, ca. 1190-1260), who together with his pupil Mao Minzhong and others made outstanding achievements in the fields of col-

lecting traditional *qin* music and composing new works. Guo Mian was a man of patriotic temper, while also making some bold artistic innovations. His creations *Xiao xiang shuiyun* (Waters and Clouds of the Rivers Xiao and Xiang), *Qiu hong* (Autumn Swan Geese), and *Fan canglang* (Riding the Green Waves) are all masterpieces in the *qin* repertoire. The first was written by the composer when he moved to Hengyang, situated at the junction of the rivers Xiao and Xiang, at a moment when the Yuan troops were invading Southern China; with the description of the surging waters of the two rivers, the music expresses the deep love of the composer for his beautiful homeland as well as an acute feeling of national crisis.

Many schools of *qin* playing emerged during the Ming dynasty (1368-1644), among which the *chuan* School (in Sichuan Province) was noted for its interpretation of works of a rousing and majestic nature, while the *guangling* School (in Jiangsu Province) excelled in performing music that was gentle and delicate. Differing styles of interpretation resulted when one and the same piece was played by performers coming from different schools. *Qin* works popular during this period include *Yu qiao wenda* (Dialogue between the Fisherman and Woodcutters) and *Pingsha luo yan* (Geese Landing on a Sandy Beach) (no. 3). Various *qin* societies appeared, and frequent interaction among these societies propelled the advance of playing techniques. In general, significant strides were made in the publication of *qin* music and in research into the various theories for performing it; counting only the published *qin* music of that time, more than thirty pieces have come down to the present day.

The *pipa* reached new heights during the Ming and Qing (1644-1911) dynasties. Celebrated works in its repertoire, such as *Haiqing na tian'e* (Haiqing Seizing the Swan), *Shimian maifu* (The Great Ambuscade) (no. 2) mostly date from the Yuan dynasty (1271-1368); while *Xunyang yueye* (Moonlit Evening of Xun-

yang), *Qinglian yuefu* (Music of Qinglian), *yangchun guqu* (Ancient Music of Spring), *Feihua dian cui* (Flying Snow Decorating the Green), and others were popular pieces of the Qing dynasty. During this period there were also major advances in *zheng* technique, and well-known works for this instrument from that time include *Yuzhou changwan* (Fisherman's Song at Sunset) and *Hanya xi shui* (Winter Ducks Playing in Water).

ANCIENT CHINESE VOCAL MUSIC

The origins of ancient Chinese vocal music go back to a very early age. *Tan ge* (Hunting Song) was produced before the time of Huang Di, a legendary king of about four millennia ago. *Jirang ge* (Beating the Ground) and *Nanfeng ge* (Song of the Southern Wind) date from the times of the legendary emperors Rao and Shun (ca. 3rd - 2nd millennium B. C.). The *Shi jing* (Book of Songs) may be regarded as a milestone in the history of ancient song. It contains works which reflect the people's daily life and preoccupations - its work, hunting, rituals, and love - and which testify to the spirit of rebellion among the oppressed some 25 centuries ago. Later works, such as *Chu ci* (Verses of Chu) and *Yue fu* from the Han dynasty, are all collections of the words of ancient songs, though it is a pity that the actual music itself has been lost. The earliest extant songs with musical notation are the *qin ge* (songs accompanied by the *qin*), an example of which may be the *hujia shiba pai*, presumably composed by Cai Yan of the Han dynasty. The words of *Guanshan yue* (Moon on the Mountain Pass) were written by Li Bai (699-762), the great poet of the Tang dynasty, to the music of *Guijiao hengchui qu* (Percussion and Wind) from the Han dynasty; and *Yangguan san die* (Three Variations on the Yangguan

Departing) is a song set to the poem by the Tang poet Wang Wei (699-759). Other well-known *qin ge* include *Su Wu si jun* (Su Wu Longing for His Highness) and *Xiangjiang yuan* (Lamentations on the River Xiang). The *Jiugong dacheng* (Collection in Nine Modes), published during the Qing dynasty, is a very comprehensive collection of ancient songs, embracing *Song ci* (prose of the Song dynasty), *zhugong diao* (songs in various modes) of the Song (906-1279) and Yuan (1271-1368) dynasties, *san qu* (individual works) and *tao qu* (grouped pieces) of the Ming, and *kung qiang* of the Ming and Qing dynasties. The collection contains celebrated songs such as *Yi wangsun* by Qin Guan of the Song dynasty, *Fenghuangtai shang yi chui xiao* (Memories of the End-Blown Flute at the Phoenix Tower) by Li Qingzhao of the Song dynasty, and *Man jiang hong* by the famous patriotic general of the late Song period, Yue Fei.

The celebrated composer Jiang Kui (ca. 1155-ca. 1221) wrote a six-volumed *gequ ji* (Collection of Songs) in which there are 17 songs with musical notation, some of which have become well-known art songs in China, such as *Ge xi mei ling* (Song of the Plum Blossom on the Far Side of the Brook), *Xinghua tianying* (Images of the Apricot Blossom), *Zuiyin shang xiao pin* (Light piece in the *zuiyin shang* Mode), and *Yangzhou man* (Slow Movement of Yangzhou). The *Weishi yuepu* (Music Collection of the Wei Family), published at the end of the Ming and the beginning of the Qing periods, consists of more than 200 songs, including *Shuilong yin* (Song of the Water Dragon), *Qiufeng ci* (The Autumn Wind), *Qing ping diao*, *Chang ge xing*, (An Eternal Song), *Longtou yin* (Sending a Friend off to the Army), and others, many of which can be dated back to times before the Tang dynasty.

The combined evils of colonialism, feudalism and bureaucratic capitalism greatly exacerbated the lot of the Chinese people as from the mid-19th century. Naturally this was hardly conducive to the nurturing

or cultivation of the ancient musical art. In the new era after 1949 the People's Government and the Chinese Communist Party attached great importance to the collecting, collating and study of the ancient musical heritage and many specialists were sent to all parts of the country to investigate the condition of ancient music, its manuscripts and performers; today, ten volumes of the "Collection of *Qin* Music" have already been published. Expert musicians specializing in ancient music were engaged to teach in the conservatories and academies of music, leading to a great flowering of new talent. Workshops for the manufacture of national instruments were set up, and many achievements and innovations have been made in the production of these instruments. Much work has also been done in the field of ancient vocal music and its traditions; and the deciphering of ancient musical notations has led to live concerts of ancient songs, several of which have been held in recent years. National musical traditions have been fostered, while many new instrumental works for national instruments with a new content and greater sophistication have been composed. In 1983 the Ministry of Culture and the Chinese Musicians' Association cosponsored a national competition for new works for national instruments which attracted over a thousand entries, of which more than seventy won awards. Many of the ethnic minorities have also been successful at producing excellent works of their own.

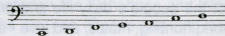
INTRODUCTION TO THREE ANCIENT STRING INSTRUMENTS

The *qin*

A board zither, also called *qixian qin* (seven-string zither) or *gu qin* (ancient zither), was already popular

under the Zhou dynasty. The *hui* (studs) inlaid on the surface of the instrument designate the positions for the harmonics which are quite typical for this instrument and received their definitive form under the Han dynasty. The shape of the *qin*, which has not changed since the Wei and Jin dynasties, is that of a slim oblong wooden sound-box with a length of about 110 cm, and a width of about 17 cm at the wider and 13 cm at the narrower end.

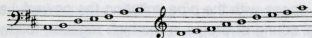
The *qin* is bridgeless and fretless, and usually has seven strings of varying thickness. It is sounded by plucking the strings with the fingers of the right hand, while the fingers of the left use various kinds of touch, such as *yin* (slide after the articulation of the tone to produce various feeble tones of different pitch), *rou* (a vibrato of great amplitude), *chuo* (downward portamento), *zhu* (upward portamento), etc. The compass is three octaves and a perfect fifth, with richness in tone colour. Many ancient works have been preserved through *qin* music. The tuning pattern of the open strings varies according to the different melodies and modes of the music to be played; the most basic tuning pattern, which is in a pentatonic mode, is illustrated as follows:



The *zheng*

A board zither, which is also called the *qin zheng*, because it was already popular in the Kingdom of Qin during the Warring States period. It is said that the *zheng* developed from the *se*, and its appearance and methods of playing resemble those of the latter. The sound-box is made of wood and is oblong, with movable bridges functioning as fine tuning devices, and strings suspended over its surface. During the Tang and Song dynasties, the *zheng* generally had 13 strings, plucked by a plectrum, while those used in *qingyue* (music before the Tang)

only had 12. The modern *zheng* usually has 16 strings plucked by the fingers and the tuning of the open strings is illustrated as follows:

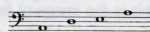


Innovations subsequent to the founding of New China render free modulations possible within the twelve keys, and the number of strings has increased to 18, 21, 25 or even more. In traditional playing methods, the strings are plucked by the thumb, index, and middle fingers of the right hand, while the thumb, index, middle and ring fingers of the left press the strings to obtain changes in tone colour. More recent developments in playing technique enrich the expressive qualities of the instrument by involving both hands in the plucking of the strings.

The *pipa*

A plucked lute. During the Qin dynasty (221-207 B. C.), there was already a kind of instrument with a long neck, leather surface and round sound-box called the *xiantao* (stringed small drum). After the Qin and Han it developed into the *ruanxian*, *qinqin*, *sanzhan*, *yueqin*, and other instruments with straight necks and round sound-boxes which, until the Song dynasty, were generally known as *pipa*. The curved-neck *pipa* came into Northern China from India during the Northern and Southern dynasties (420-581) and was introduced into Southern China before the year 551; it was most popular during the Sui and Tang dynasties, and considered to be one of the most important instruments, usually being the leading instrument in the Tang *daqu* (grand ensemble). The modern *pipa* is the result of subsequent developments based on the two types of *pipa* mentioned above. It has a pearshaped sound-box with a surface of *wutong* wood (*firmiana platani folia*), the neck curves backwards, and there are *xiang* (upper frets)

on the neck and *pin* (lower frets) on the surface of the sound-box. The four strings of the *pipa* are tuned as follows:



There have been changes in the method of playing - the *pipa* is now held vertically, and not horizontally as it was before; the plectrum has been discarded, and the strings are now plucked by the five fingers of the right hand. Advances made in playing techniques have enabled the *pipa* to become an important solo accompaniment and ensemble instrument. The modern *pipa* usually has four upper and 13 lower frets; renovations on the instrument after the establishment of New China have increased the number to six upper and 23 lower frets, enabling the *pipa* to produce all of the semitones.

RECORDINGS

- 1 HAIQING NA TIAN'E (Haiping Seizing the Swan)
Pipa solo. Performer: Chen Zeming

The *haiping* is a bird of prey. In ancient times, people in Northern China used to hunt swans with the *haiping*. This work portrays the alertness, vigor and prowess of the bird in its struggle with the swan. According to historical sources, this piece has been popular since the 13th century.

The music comprises six parts:

- Introduction: Quiet and lyrical, with frequent descending semitones, the melody sets the scene on the peaceful prairie.
- Periods 1-4: Illustrates the bird slowly stretching itself before soaring skyward. Alternating modes provide contrast and variation in the several repetitions of the melody.

- c. Periods 5-9: The beginning of the recapitulation suddenly becomes lively, possessed of great momentum, when the musician modulates into the *gong* mode. This is the image of the fearless bird of prey.
- d. Periods 10-13: A depiction of the bird soaring high through the clouds in search of the swan; there is a momentary calm before strife.
- e. Periods 14-16: A vivid narration of the combat in air between the two birds. Circling high, the *hai-qing* spots the swan and waits for the moment to pounce. With all four strings and rolling techniques, the *pipa* conjures up a scene of intense struggle.
- f. Final part: Happy and cheerful, this is a picture of the triumph of the *haiqing*.

[2] SHIMIAN MAIFU (The Great Ambuscade)
Pipa solo. Performer: Li Tingsong

This is a large-scale *pipa* work popular since the latter half of the Ming dynasty. There is a detailed account of a performance of the *pipa* work *Chu han* by Tang Yingzeng in the chapter called *Tangpipa zhuan* (The Pipa Player Tang), contained in *Sizhaotang ji* (Collections of Sizhaotang) by Wang Xianding (1598-1662) of the Ming dynasty. This work, *chu han*, is believed to have been the early version of *Shimian maifu*. The written music of this work first appeared in the *Pipapu* (*Pipa* Notations) of Hua Qiuping. The various editions of the work differ as regards the divisions and subtitles of the music, which is usually divided into 18 parts, including "Lining up Camps", "Fanfare and Drums", "Assigning Tasks to the Officers", "Skirmish at Jiming Hill", "The Battle of Jiuli Hill", "The Defeat of King Xiang Yu", "Suicide on the River Wu", "Reports of Victory", "The Officers Contending for Merits" and "Triumphant Return to Camp".

Shimian maifu is for the most part an eulogy in honour of the victor of the war between Chu and Han-Liu Bang, the founder of the Han dynasty. The piece opens with the *pipa* imitating the powerful and martial sound of drums in the high register, followed by highly dramatic effects produced by means of modulations and transitions. Imitations of the typical sounds of ancient battlefields—bugles, cannons, horses—evoke a grand and vivid spectacle of the sea of banners, rolling drums and charging steeds, all forming the mighty image of the Han army. The work focuses on the "Ambush", "Skirmish at Jiming Hill" and "Battle of Jiuli Hill"; with unique and characteristic techniques of the *pipa*, and highly versatile rhythmic features, the music conveys a magnificent and coherent pageant of ancient warfare.

[3] PINGSHA LUO YAN (Geese Landing on a Sandy Beach)
Zheng solo. Performer: Ding Boling

The *zheng* cithar exercised considerable influence over all of Eastern Asia as it travelled from China to Korea, to Japan (the famous *koto*) to Mongolia and to Viet Nam. Its strings, which are plucked with the right hand, rest upon movable frets which enable precise as well as variable intonations and give the performer the opportunity to play notes unrelated to the basic chord or still, to ornament and create a vibrato in various ways. While the *zheng* is used in local ensembles or to accompany singing, it also has a long history as a solo instrument. Its thirteen silk strings have recently been abandoned in favour of sixteen or even twenty five strings in modern instruments. The *zheng* has been unfavourably compared to the classical *qin* cithar favoured by poets and other literati which boasts a large repertoire of its own. Played solo by a talented performer, the *zheng* reveals its treasure trove of poetry and expressivity and is capable of impressive virtuosity.

Ding Boling (1939-81) hails from Kaifeng, Henan. She studied with the great *zheng* masters, Cao Zheng, Cao Dongfu, Zhao Yuzhai and Luo Jiuxiang. After graduating in 1960 from the Shenyang Conservatory, she taught there and at the Wuhan Conservatory. She is the author of many new compositions.

As is often the case in the traditional repertoire, the title chosen here "Geese Landing on a Sandy Beach" deliberately entertains confusion with a piece from the much more prestigious *qin* repertory. It is however an altogether different piece, no less ancient, gradually shaped as it transited from one genre to another, from one region to another. *Pipa* versions of this piece are also known while the *zheng* version is particularly linked to the Chaozhou region with its characteristic seven-note diatonic scale. The title is evocative of faithfulness in spite of separation, a theme close to Chinese morality.

Translation: Guy HUOT

[4] LIUSHUI (Flowing Waters)
Qin solo. Performer: Guan Pinghu

This work comes from the story of the friendship between Yu Boya and Zhong Ziqi during the Spring and Autumn Period (B. C. 770-475). Boya was a renowned *qin* player of his time, and his performance of *Gaoshan liushui* (High Mountains and Flowing Waters) was deeply appreciated by the woodcutter, Zhong Ziqi, thus leading to the profound friendship between the two. This is a very old story, but people today still borrow it to tell of the difficulty in finding bosom friends, and to express their deep feelings for friends far away. *Gaoshan* and *liushui* have always been seen as representative works of early *qin* music. The earliest available notation of the music is contained in the *Shenqi mipu* (Mysterious Notations) from the early Ming dynasty. The introductory note in this collection states apropos these two pieces: "The two works,

Gaoshan and *liushui*, were originally one; they were split up into two during the Tang dynasty, without, however, undergoing any further subdivisions. During the Song dynasty, *Gaoshan* was divided into four parts, and *liushui* into eight." In this recording, the performer has chosen to base his performance on the score contained in *Tainwenge qinpu* (*Qin* Notations of Tianwenge) of the Chuan School of *qin* playing.

The piece, consisting mainly of lyrical melodies and supplemented by descriptive imitative passages, blends illusion with reality and emotion with landscape, creating a vivid, moving image of flowing water personified. The recorded work can be divided into nine parts. The first part begins in free time, and the melody, though not quite distinct, carries with it the genesis of the entire work; the forceful notes of the *ad libitum* and swift upward portamentos give vague intimations of the main theme, as if there were an impending irresistible force waiting for the moment to break into its torrential surge forward. The vivacious melody in harmonics, full of vitality and repeated in the second and third parts, depicts brooks in the hills bursting through the insensate stones and dashing on, singing an ode to the future. In the fourth and fifth parts, sweet and free-flowing melodies illustrate small streams gathering into a mighty torrent; towards the end, the main theme, after some development and variation, is extended in descending sequences, forming a great momentum of the rolling downward flow. The intense atmosphere in the sixth and seventh parts represents the endless flow as it strikes submerged rocks and rapids; the terse melody at the beginning and the end portrays something dauntless and indomitable. A varied recapitulation of previous themes appears in the eighth and ninth parts; the waters, now tempered and augmented by waves and storms, have a more confident and steady aspect, as they majestically flow into the sea; the harmonics in the coda bring back reminiscences of the song of the brooks.

5 **AO'AI** (Fisherman's Song)
Qin solo. Performer: Guan Pinghu

According to commentaries in several collections of *qin* music, this work was inspired by a well-known poem by the Tang poet, Liu Zongyuan (773-819).

The fisherman lodges at the Western Cliff for the night,
Drawing the clear water of the River Xiang and burning the bamboo of Chu at dawn;
No one can be seen at sunrise when the smoke vanishes;
With the sound of *Ao'ai*, the hills and waters turn green;
Looking towards the horizon, the river flows on,
While insensate clouds chase after each other above the Cliff.

The composer, who has here imitated a classical piece called *Qiao ge* (Woodcutter's Song), is said to be Mao Minzhong of the Song dynasty. *Ao'ai* is close to fishermen's songs both in spirit and content, especially certain fragments of the piece, which resemble fishermen's tunes and chants, thus making this work quite special in style in the *qin* repertoire. Subtitles of the parts in this piece, included in the *Xilitang qintong* (The Xilitang Anthology of *Qin* Music), bear names such as "Mist-Covered Waters", "Echoing Sounds", "The Resounding Longqui Falls" and "Sounds of Soft Oars".

6 **MEIHUA SAN NONG**
("Ode to the Plum Blossom" or "Three Performances on the Plum Blossom")
Qin and xiao (end-blown bamboo flute) Ensemble
Performed by: Fu Xuezhai (qin) and Zha Yiping (xiao)

Some say that this was a piece for the *di* (bamboo flute) played by Huan Yi, others hold it to have been composed by Yan Shigu of the Tang dynasty. In the recording, the music is presented by an ensemble of the *qin* and the end-blown bamboo flute *xiao*. The

Jin shu (Records of *Jin*) states that Huan Yi "was expert in music, mastering all the techniques of the time; none was better than he". Introductory notes in *qin* collections often quote the following story (from *Qin zhuan* - "Stories about the *qin*", contained in *Shengi mipu* - "Mysterious Notations"): Prince You had long heard about the expertise of Huan Yi in the playing of the *di*, but had not been able to meet the virtuoso in person. One day, by chance, the two men met on the road, and the Prince hurriedly stepped down from his coach and begged instruction from Huan, who accordingly took out his *di* and played the *San nong* for him. It can be seen from the story that Huan was really quite famous. The piece he played was originally called *San diao nong* (Performance in Three Modes), and later had names such as *Meihua yin* (The Plum Blossom) and *Yufei yin* (The Jade Royal Concubine).

The eulogy of the fragrance and hardness of the plum blossom in winter is actually a metaphor for all that is lofty and pure in Man. With the melody in harmonics, the first part of the work depicts the serenity and composure of the plum blossom, braving the snow and frost of winter; the same melody is repeated three times on different *hui wei* (finger positions), producing transitions of it in different modes, thus explaining the name of the piece—*San nong* (Three Performances). In the latter part of the piece, with fast-moving techniques and sharply contrasting tone colours, the music brings out the image of the blossom—tenacious and unbending, swaying in the cold winter winds. The two contrasting parts—static in the first and dynamic in the latter—evoke the plum blossom in its totality; and though the two parts truly contrast with each other (in tone colour, rhythm and melody), they supplement each other and are intrinsically related by ideological affinities; from the structural aspect, there is a common melody at the respective endings of the two parts, which leads to uniformity in diversity.

PERFORMERS

The soloist Chen Zeming grew up in Shanghai in a family which loved *sizhu* (southern string and wind ensemble). Entering the Central Conservatory in 1955, he majored in the *pipa* under Cao Anhe, Li Tingsong and Lin Shicheng. In 1958, he went with the *Tianjin Song and Dance Ensemble* on a performing tour of Afghanistan, Egypt, Syria and other countries. Graduating from the Central Conservatory in 1960, he joined the orchestra of the Central Experimental Opera. Mr. Chen started teaching in 1972, and has been working at the Central Conservatory since 1974. He has done extensive work on the *Haiqing na tian'e*, resulting in a complete live version of the piece according to the *Yangzhengxuan pipapu* (*Pipa* Notations of Yangzhengxuan).

The renowned *pipa* player Li Tingsong (1906-1976) was a member of the faculty of the Music Department of the *Jilin Academy of Arts* and Guest Performer of the *Chinese Music Research Institute*. His hometown, Suzhou, was where *pingtan* (a type of local popular storytelling in Southern China) originated, and as a child Li often went with his mother to performances of it, which led to his being unwittingly and deeply attracted to the principal instrument of that genre—the *pipa*. He later studied under the celebrated master of the Pudong School of *pipa* playing, Yang Yuting; as early as the 1930's his virtuosity was quite well-known in the Shanghai and Suzhou region.

Mr. Li's performance of *Shimian maifu* is coherent as a whole and knits passion and narration into one, differing from some of those ordinary practices which produce isolated and farfetched interpretive frames according to the successive subtitles.

Mr. Li's interpretation of musical works is most exquisite and subtle—gentle and deeply emotional in *wenqu* (lyrical pieces), robust and vigorous in *wuqu* (works of a martial or virtuosic nature).

The soloist Ding Boling (1938-1981) started to study the *zheng* at the age of 13 under the renowned player Cao Fudong and later, under celebrated masters such as Cao Zheng and Zhao Yuzhai; she graduated from the *Shenyang Conservatory* in 1960, and served on the faculty of that institute before teaching at the *Hubei Academy of Arts* for many years. She was an outstanding performer, and made several tours around the country to visit and learn from the various masters, absorbing and integrating their fortes into her own unique and individual style. Her playing is imbued with colour and displays versatility within simplicity.

The soloist Guan Pinghu was a famed *qin* player and Associate Fellow of the *Chinese Music Research Institute*. His ancestral home was in Suzhou, Jiangsu Province, and he was born in Beijing, of an artistic family. Guan studied the *qin* under his father when he was a child, and later had the renowned *qin* player Yang Zongji as a teacher; he also received instruction from other *qin* players such as the monk Wu Cheng and the Taoist priest Qin Heming. With extraordinarily painstaking efforts, he integrated the various masters' qualities into his own individual style, possessing elegance in simplicity and profound feeling in succinctness. Besides performing and teaching, he also made major contributions to the discovering and collating of ancient *qin* works, including *Qiu hong* (Autumn Swan Geese), *Ao'ai*, *Guangling san* and *You lan* (Secluded Orchids).

The *xiao* player Zha Yiping, also known as Zha Faxi (1895-1976), was a celebrated Chinese *qin* player. He was Director of the *Beijing Qin Institute*, Director of the Department for National Instruments at the *Central Conservatory*, Vice-Chairman of the *Chinese Musicians' Association* and Corresponding Fellow of the *Chinese Music Research Institute*. In the 1930's and 50's Mr. Zha established various *qin* institutes

and associations in Shanghai and Beijing, and led fellow *qin* players on research and exchange projects. In 1956 he headed a commission of experts which travelled the length and breadth of the country, studying the situation of *qin* music and its performers at that time. He wrote many essays on *qin* music, collated the *Cunjian guqin qupu jilan* (Anthology of Available *Qin* Notations), and was Editor in Chief of the two mammoth volumes of *Qinqu jicheng* (Collection of *Qin* Works). Mr. Zha also taught a great number of students, including some from abroad.

The *qin* player Fu Xuezhai (1893-1966) came from a royal family of the Qing dynasty, and was a very versatile artist, being expert in the *qin*, *sanxian* (three-string lute), Chinese painting and calligraphy. He started his extensive studies and research in 1911, and his superb virtuosity as well as a highly liberal approach to his instrument made him one of the leading *qin* players of his time. In 1932 Mr. Fu became Professor and Head of the Department of Arts at the Furen University in Beijing. Following the founding of New China, he became a member of the Standing Committee of the *Beijing Federation of Literary and Art Circles*, Vice-Chairman of the *Chinese Artists' Association*, Associate Director of the *Beijing Qin Institute*, and Guest Performer of the *Chinese Music Research Institute*.

LA MUSIQUE DE LA CHINE

Pays ancien, la Chine a une civilisation qui remonte à plus de 5 000 ans. Cinquante-six ethnies, créatrices d'une grande culture datant de la plus haute antiquité, vivent en harmonie sur ce vaste territoire. Riche et variée, la culture musicale de la Chine ancienne comprend de la musique instrumentale qui est elle aussi le fruit d'une longue tradition historique.

Les instruments de musique chinois ont vu le jour à une époque très reculée. Des fouilles archéologiques apportent la preuve qu'à l'âge de la pierre, il y avait déjà des instruments capables de produire des suites de notes simples - par exemple le *tao xun* (un instrument à vent ovoïde en terre). En outre, des sources écrites nous apprennent que sous la dynastie Zhou (1066-221 av. J.-C.), on recensait plus de 70 instruments différents, dont des instruments à cordes pincées, comme le *qin* et le *se*. On peut aussi dire que le *se* a évolué pour aboutir au *qin zheng* pendant la période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.).

Le *bianzhong* retrouvé dans le tombeau de Zeng Houyi est un grand carillon complet de 64 cloches de bronze de différentes tailles, qui témoigne de la relative complexité de la technique à la base de l'échelle tempérée et de l'habileté des artisans qui fabriquaient les instruments de musique il y a quelque 2 400 ans. Les fréquences des sons musicaux produits respectivement par le devant et le côté du *gu* (partie frappée) de chaque cloche varient, l'intervalle entre deux sons de hauteurs différentes produits par une seule cloche étant une tierce majeure ou mineure. Le carillon entier couvre cinq octaves, dont la structure tonale de base peut être considérée comme étant la même que celle de l'échelle diatonique (do majeur). Les trois octaves et demie du registre moyen comportent chacune douze demi-tons, ce qui laisse une grande latitude pour les modulations. La découverte du *bianzhong*, qui pèse

au total plus de 2 500 kg, montre que la Chine avait déjà une culture musicale très développée avant le Vème siècle av. J.-C.

Le *qin*, le *zheng* et le *pipa*, nés sous les Sui (581-618) et les Tang (618-907), sont trois des principaux instruments chinois anciens à cordes pincées ayant une longue histoire d'instruments solos. Leur répertoire transmis à la postérité comprend un grand nombre d'œuvres anciennes d'un très haut niveau culturel et artistique, qui occupent une place de premier plan dans l'histoire de la musique.

En ce qui concerne le développement de la musique instrumentale, on sait que le *yuewu* (musique et danse), un genre artistique très vieux, était très complet dans la mesure où il associait quatre éléments : la poésie, le chant, la danse et la musique. Avant la période des Royaumes combattants, l'on employait le terme générique de *yue* (musique, divertissement), dont la musique instrumentale n'était qu'une branche. C'est à l'époque de l'esclavage que les premiers musiciens professionnels firent leur apparition et que la musique pour instruments solos vit le jour. Il convient de mentionner ici parmi les grands musiciens d'alors Yan, qui connut son heure de gloire sous le règne de Zhou, le dernier souverain de la dynastie Shang (v. XVIème-XIème s. av. J.-C.), et Kuang, Wen, Juan, Xiang, Cao et Jing, connus pour maîtriser à merveille le *qin*, qui comptaient parmi les interprètes les plus renommés de la période des Royaumes combattants. Comme on peut le constater, le *qin* était déjà un important instrument solo au temps des Royaumes combattants. À la même époque, le *zheng* était lui aussi très apprécié dans le royaume de Qin, et le roi Xuan du royaume de Qi entretenait un orchestre de *sheng* et de *yu* (des instruments à vent) de 300 exécutants. Tout ceci atteste l'épanouissement de la musique instrumentale à cette époque.

La musique instrumentale continua à se développer sous les Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.) et les Wei

(220-265), et divers petits ensembles de musique populaire virent le jour. La musique pour *qin* évolua elle aussi notablement. Cai Yong, de la fin de la période Han, et Ji Kang, sous les Wei et les Jin (265-420) étaient à la fois d'éminents joueurs de *qin* et des compositeurs très prisés de leurs contemporains. D'après des recherches bibliographiques plus récentes, la célèbre pièce pour *qin* *Guangling san* (n°5), jouée jadis par Ji Kang avec beaucoup de virtuosité, était probablement "L'assassinat du roi de Han par Nie Zheng", une œuvre datant de la dynastie des Han postérieurs (25-220). On rapporte que sous la période suivante, celle des Trois royaumes (220-280), Cai Yan composa le morceau *Hujia shiba pai* ("Dix-huit stances sur le *hujia*" - un instrument à vent des tribus du nord), où il exprime la nostalgie de son foyer. Parmi d'autres œuvres célèbres de cette époque, citons *Jieshi diao you lan* (Orchidée solitaire, dans le mode *jieshi*), *Meihua san nong* (Ode à la fleur de prunier) (n°6) et *Jiu kuang* (vresse feinte).

Vers la fin de la dynastie des Sui et au début de l'époque Tang, divers types d'orchestres venus d'Asie du centre et du sud affluèrent en Chine ; un grand nombre d'entre eux avaient pour fonction d'accompagner le chant et la danse. Le *qin*, qui servait également à accompagner le chant, affermit sa position d'instrument solo dont le répertoire continua de s'enrichir. Zhao Yeli fut le premier à écrire la musique pour *qin* en caractères chinois, et à la fin de la période Tang, Cao Rou mit au point une notation simplifiée en idéogrammes, le *jianzi pu*, permettant ainsi de préserver le vaste patrimoine de musique pour *qin*, qui disposait désormais de sources écrites. En même temps, le *pipa* accéda au rang d'instrument principal dans les grands orchestres, tout en se taillant parmi les instruments solos une position qu'il doit à l'apparition d'un grand nombre de solistes de talent. À cette époque, le jeu du *pipa* atteignit un haut niveau technique, illustré par le récit dans *Yuefu zalu* (Anecdotes sur des musiciens) d'un concours entre

deux virtuoses réputés d'alors, Kang Kunlun et Duan Shanben, et par le poème très vivant intitulé *Pipa xing* (Description d'un récital de *pipa*).

Sous les Song méridionaux (1127-1279), l'art du *qin* se scinda en trois écoles - *Bianliang* (aujourd'hui Kaifeng, province du Henan), *Zhejiang* et *Jiangxi*. La plus influente fut l'école de *Zhejiang* dont le représentant est l'éminent joueur de *qin* Guo Mian (dénommé Chu Wang, v. 1190-1260) qui, avec son élève Mao Minzhong et d'autres, se distinguait en rassemblant des morceaux traditionnels pour *qin* et en composant. Patriote, Guo Mian n'hésita pourtant pas à se lancer dans des innovations artistiques hardies. Ses créations *Xiao xiang shuiyun* (Eaux et nuages des fleuves Xiao et Xiang), *Qiu hong* (Jars d'automne), et *Fan canglang* (La chevauchée sur les ondes vertes) sont toutes des chefs-d'œuvre du répertoire de *qin*. Le premier morceau a été écrit à l'occasion du déménagement du compositeur à Hengyang, qui se trouve au confluent du Xiao et du Xiang, lorsque les troupes Yuan envahirent le sud de la Chine ; la musique, qui décrit les remous des eaux des deux fleuves, exprime également l'amour profond du compositeur pour sa belle patrie et un sentiment aigu d'une crise nationale.

Sous les Ming (1368-1644), de nombreuses écoles de *qin* furent créées, et notamment celle de *Chuan* (dans la province du Sichuan), réputée pour son interprétation d'œuvres exaltantes et majestueuses, et l'école de *Guangling* (province du Jiangsu) qui, elle, excellait dans la musique douce et délicate. Il arrivait donc fréquemment qu'une même œuvre soit jouée dans des styles différents lorsque les exécutants venaient d'écoles différentes. Parmi les pièces pour *qin* populaires à cette époque, citons *Yu qiao wenda* (Dialogue entre le pêcheur et les bûcherons) et *Pingsha luo yan* (Les oies atterrissent sur une plage de sable) (n°3). Diverses sociétés de *qin* se constituèrent qui, par leur interaction fréquente, favorisèrent la progression des techniques instru-

mentales. D'une manière générale, des progrès significatifs furent accomplis dans la publication de musique pour *qin* et dans la recherche sur les diverses théories relatives à son exécution ; plus de trente morceaux de cette époque sont parvenus jusqu'à nous, étant entendu qu'il ne s'agit là que de ceux qui ont été publiés.

Pour sa part, le *pipa* connut une nouvelle apogée sous les Ming et les Qing (1644-1911). La plupart des œuvres célèbres de son répertoire, comme par exemple *Haiqing na tian'e* (Capture du cygne par le *haiqing*) (n°1), *Shimian maifu* (La grande embuscade) (n°2) datent néanmoins de la dynastie des Yuan (1271-1368), tandis que *Xunyang yueye* (Un soir de lune sur Xunyang), *Qinglian yuefu* (Musique de Qinglian), *Yangchun gugu* (Musique ancienne de printemps), *Feihua dian cui* (Des flocons de neige ornent la verdure) et d'autres étaient très appréciées sous les Qing. Durant cette période, la technique du *zheng* a elle aussi beaucoup évolué, et parmi les morceaux bien connus composés alors pour cet instrument, il convient de mentionner *Yuzhou changwan* (Le chant du pêcheur au crépuscule) et *Hanya xi shui* (Les canards d'hiver s'ébattent dans l'eau).

LA MUSIQUE VOCALE ANCIENNE DE LA CHINE

Les origines de la musique vocale ancienne de la Chine remontent à la plus haute antiquité. Le morceau *Tan ge* (Chanson de chasse) est antérieur à Huang Di, roi de légende qui vécut il y a quelque 4 000 ans. *Jirang ge* (En battant le sol) et *Nanfeng ge* (Chant du vent du sud) sont contemporains des empereurs légendaires Rao et Shun (v. IIIème-IIème

millénaire av. J.-C.). Le *Shi jing* (Livre des chants) peut être considéré comme un tournant dans l'histoire de la musique vocale ancienne, en ce sens qu'il renferme des œuvres illustrant la vie quotidienne et les préoccupations du peuple - travail, chasse, rituels, amour - et témoigne de l'esprit de rébellion qui régnait parmi les opprimés il y a quelque 2 500 ans. D'autres ouvrages plus récents, tels que *Chu ci* (Vers de Chu) et *Yue fu* de la dynastie des Han, reproduisent les textes de chants anciens, dont malheureusement la musique s'est perdue.

Les *qin ge* (Chants accompagnés au *qin*) sont les premières pièces vocales dont la musique est écrite. Citons par exemple ici *Hujia shiba pai*, dont le compositeur présumé est Cai Yan, qui vécut sous les Han. C'est Li Bai (689-762), le grand poète Tang, qui est l'auteur du texte de *Guanshan yue* (La lune sur le col) dont la musique, *Gujiao hengchui qu* (Percussions et instruments à vent), date de la dynastie des Han ; pour sa part, *Yangguan san die* (Trois variations sur la mort de Yangguan), est un chant dont le texte est le poème d'un autre auteur de la période Tang, Wang Wei (689-759). Parmi d'autres *qin ge* bien connus, il convient de mentionner *Su Wu si jun* (Su Wu se languit de son Altessse) et *Xiangjiang yuan* (Lamentations sur le fleuve Xiang). Publié dans la période Qing, *Jiugong dacheng* (Collection en neuf modes) est un vaste recueil de chants anciens, qui embrasse *Song ci* (prose de la dynastie des Song), *zhugong diao* (chants dans divers modes) de l'époque Song (906-1279) et de l'époque Yuan (1271-1368), *san qu* (œuvres isolées) et *tao qu* (succession de morceaux) contemporains des Ming, et *kung qiang* des dynasties Ming et Qing. Cette collection renferme des chants célèbres comme par exemple *Yi wangsun* de Qin Guan (période Song), *Fenghuangtai shang yi chui xiao* (Souvenirs de la flûte droite à la tour du phénix) de Li Qingzhao (dynastie des Song) et *Man jiang hong* de Yue Fei, l'illustre général patriote de la fin de la période Song.

Le fameux compositeur Jiang Kui (v. 1155-1221) est l'auteur d'une *gequ ji* (Anthologie de la musique vocale) en six volumes, où 17 chants sont accompagnés de leur notation musicale, et dont quelques-uns sont devenus des chants savants bien connus en Chine, comme par exemple *Ge xi mei ling* (Chant de la fleur de prunier sur la berge reculée de ruisseau), *Xinghua tianying* (Images de la fleur d'abricotier), *Zuiyin shang xiao pin* (Pièce légère dans le mode *zuiyin shang*) et *Yangzhou man* (Le mouvement lent de Yangzhou). L'ouvrage *Weishi yuepu* (Recueil de musique de la famille Wei), qui fut publié à la fin de l'ère Ming et au début de la période Qing, comprend plus de 200 chants, dont *Shuilong yin* (Chant du dragon des eaux), *Qiufeng ci* (Vent d'automne), *Qing ping diao*, *Chang ge xing* (Chant éternel), *Longtou yin* (Adieu à un ami qui part pour l'armée) et d'autres, dont beaucoup peuvent être situés à une époque antérieure à celle des Tang.

Dès le milieu du XIX^{ème} siècle, les méfaits conjugués du colonialisme, du féodalisme et du capitalisme bureaucratique exacerbèrent la colère de la masse du peuple chinois. Ce climat n'était bien entendu guère fait pour encourager à entretenir ou à cultiver l'art musical ancien. Après 1949, qui inaugura une ère nouvelle, le gouvernement populaire et le parti communiste chinois s'employèrent à compiler les œuvres du patrimoine et à les étudier. De nombreux spécialistes furent donc envoyés battre le pays afin d'effectuer des recherches sur la situation de la musique ancienne, sur ses manuscrits et sur ses interprètes ; dix volumes de la "collection de musique pour *qin*" ont déjà été publiés à ce jour. Des musiciens qualifiés, spécialisés dans la musique ancienne, furent appelés à enseigner dans les conservatoires et les académies de musique, et contribuèrent ainsi à éveiller une foison de jeunes talents. Des ateliers de fabrication des instruments nationaux furent créés, et la production de ces instruments fut l'occasion de grandes réalisations et d'innovations. La musique vocale ancienne et ses traditions firent elles

aussi l'objet d'une sollicitude particulière ; enfin, leurs notations ayant été déchiffrées, les chants anciens pouvaient désormais être présentés "en direct" au public dans le cadre de récitals dont plusieurs eurent lieu ces dernières années. Si d'une part, les traditions musicales nationales étaient encouragées, d'autre part, beaucoup d'œuvres instrumentales modernes, plus complexes, furent composées tout spécialement pour les instruments nationaux, mais avec un contenu nouveau. En 1983, le ministère de la culture et l'association des musiciens chinois ont coparrainé un concours national de musique contemporaine pour instruments chinois, où furent auditionnées plus de 1 000 compositions, dont plus de 70 furent primées. Signalons aussi que de leur côté, beaucoup de minorités ethniques ont créé d'excellentes œuvres.

PRÉSENTATION DE TROIS INSTRUMENTS À CORDES ANCIENS

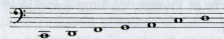
Le *qin*

Le *qin*, une cithare sur table, aussi appelé *qixian qin* (cithare à sept cordes) ou encore *gu qin* (cithare ancienne), jouissait déjà d'une grande popularité sous les Zhou. Les *hui* (incrustations) réparties sur la surface marquent les positions des harmoniques, tout à fait typiques de l'instrument, qui ont reçu leur forme définitive sous les Han. Le *qin*, dont les contours n'ont pas changé depuis les Wei et les Jin, a une table de résonance effilée en bois de forme oblongue, d'environ 110 cm de long et de 17 cm de large à une extrémité, et de 13 à l'autre.

Le *qin* n'a ni chevalet ni frette ; il a généralement 7 cordes d'épaisseurs différentes. Les cordes sont pincées avec les doigts de la main droite, et touchées par

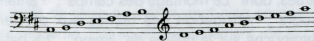
ceux de la main gauche selon plusieurs techniques, comme par exemple *yin* (glissement après l'articulation de la note afin de produire des sons atténués de hauteurs différentes), *rou* (vibrato de grande amplitude), *chuo* (portamento descendant), *zhu* (portamento ascendant). Le *qin* couvre trois octaves et une quinte parfaite, au timbre riche. C'est à cet instrument, leur véhicule, que beaucoup d'œuvres anciennes doivent de ne pas être tombées dans l'oubli.

Les cordes à vide sont accordées en fonction de la mélodie et du mode de la musique à exécuter. Le schéma de base de l'accord de l'instrument suit l'échelle pentatonique, selon le modèle suivant :



Le *zheng*

Le *zheng* est lui aussi une cithare sur table. Il porte également le nom de *qin zheng*, parce qu'il était déjà populaire dans le royaume de Qin dans la période des Royaumes combattants. Le *zheng* aurait pour ancêtre le *se*, auquel il ressemble de par son apparence et sa technique de jeu. La caisse de résonance oblongue en bois est pourvue de chevalets mobiles qui servent à accorder l'instrument avec précision, sur lesquels sont tendues les cordes. Le *zheng* des Tang et des Song avait généralement 13 cordes pincées à l'aide d'un plectre, alors que celui qui était employé pour le *qingyue* (musique antérieure à l'époque Tang) n'en possédait que 12. Les *zheng* modernes ont normalement 16 cordes pincées par les doigts. L'accord des cordes à vide est illustré par la notation suivante :



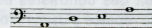
Les innovations qui virent le jour depuis l'avènement de la Chine moderne permettent les modulations libres à l'intérieur des douze tons, et le nombre de cordes est passé à 18, 21, 25 ou même plus. La

technique instrumentale traditionnelle consiste à pincer les cordes avec le pouce, l'index et le majeur de la main droite, tandis que du pouce, de l'index, du majeur et de l'annulaire de la main gauche, le musicien exerce une pression sur les cordes pour modifier le timbre. À la suite de développements plus récents dans la technique de jeu, les cordes peuvent aussi être pincées par les doigts des deux mains, ce qui enrichit l'expressivité de l'instrument.

Le *pipa*

Le *pipa* est un luth à cordes pincées. Sous les Qin (221-207 av. J.-C.), on connaissait déjà une sorte d'instrument à manche long et à caisse de résonance arrondie tendue d'une peau, qui portait le nom de *xiantao* (petit tambour à cordes). Après les périodes Qin et Han, l'instrument se développa pour donner naissance au *ruanxian*, au *qinqin*, au *saxian*, au *yueqin* et à d'autres instruments à manche droit et à caisse de résonance de forme ronde, généralement connus sous le nom de *pipa* avant les Song. Venant d'Inde, le *pipa* à manche recourbé est arrivé dans le nord de la Chine sous les dynasties du Nord et du Sud (420-581), et c'est avant 551 qu'il fit son apparition en Chine du Sud ; très prisé sous les Sui et les Tang, il comptait parmi les instruments majeurs d'alors, et il était normalement l'instrument principal du *daqu* (grand ensemble) des Tang.

Le *pipa* moderne résulte de développements ultérieurs à partir des deux types de *pipa* évoqués dans les lignes qui précèdent. Il a une caisse de résonance piriforme en bois de *wutong* (*firmiana platani folia*) et un manche recourbé vers l'arrière ; les *xiang* (frettes supérieures) sont placées sur le manche et les *pin* (frettes inférieures) se trouvent sur la caisse de résonance. Les quatre cordes de l'instrument sont accordées ainsi :



La technique instrumentale a changé - de nos jours, le *pipa* se tient à la verticale, et non plus horizontalement comme jadis ; le plectre a été abandonné, et les cordes sont à présent pincées avec les cinq doigts de la main droite. Les progrès accomplis dans ces techniques ont permis au *pipa* de se placer parmi les grands instruments solos ; mais il joue aussi un grand rôle comme instrument d'accompagnement et dans les orchestres. Le *pipa* moderne a généralement 4 frettes supérieures et 13 frettes inférieures ; l'instrument employé dans la Chine nouvelle a subi diverses modifications qui ont porté respectivement à 6 et 23 le nombre de frettes supérieures et inférieures ; il peut donc désormais produire tous les demi-tons existants.

ENREGISTREMENTS

- 1 **HAIQING NA TIAN'E** (Capture du cygne par le haiqing)
Pipa solo. Exécutant : Chen Zeming

Le *haiqing* est un oiseau de proie qui, il y a très longtemps, était utilisé en Chine du Nord pour la chasse au cygne. Cette œuvre illustre la vivacité, la vigueur et les prouesses de l'oiseau dans son combat avec le cygne. D'après des sources historiques, sa popularité date du 13^{ème} siècle.

La musique comprend six parties :

- Introduction : calme et lyrique, avec de fréquents demi-tons descendants ; la mélodie trace le décor d'une prairie paisible.
- Périodes 1-4 : l'oiseau déploie lentement ses ailes avant de s'élancer vers le ciel. L'alternance des modes introduit des contrastes et de la variété dans la mélodie répétée plusieurs fois.

- Périodes 5-9 : le début de la reprise s'anime soudain, la musique devient impétueuse lorsque le musicien module dans le mode *gong*, suggérant l'intrépidité de l'oiseau de proie.
- Périodes 10-13 : description de l'oiseau s'élancant très haut dans les nuages à la recherche du cygne ; c'est le calme avant l'assaut.
- Périodes 14-16 : narration vivante du combat aérien entre les deux oiseaux. Tournoyant haut dans le ciel, le *haiqing* repère le cygne et s'apprête à fondre sur lui. Avec ses quatre cordes et à l'aide de la technique du roulement, le *pipa* dépeint une lutte acharnée.
- Final : alerte et joyeux, ce final évoque le triomphe du *haiqing*.

- 2 **SHIMIAN MAIFU** (La grande embuscade)
Pipa solo. Exécutant : Li Tingsong

Cette grande pièce pour *pipa* jouit d'une popularité qui remonte à la deuxième moitié de la dynastie Ming. Dans son ouvrage *Sizhaotang ji* (Collections de Sizhaotang), Wang Xianding (1598-1662), contemporain des Ming, consacre à Tang Yingzeng un chapitre entier, qu'il intitule *Tangpipa zhuan* (Le joueur de *pipa* Tang), où il relate en détail l'exécution de l'œuvre pour *pipa*, *Chu han*, par ce musicien. *Chu han* est présumé être la version originelle de *Shimian maifu*. La notation de cette œuvre parut pour la première fois dans *Pipa-pu* (Notations de *pipa*) de Hua Qiuping. On relève dans les différentes éditions de ce morceau des divergences quant aux subdivisions et aux sous-titres de la musique ; celle-ci comprend toutefois généralement 18 parties, dont "Le montage des camps", "Fanfare et tambours", "Attribution des tâches aux officiers", "Escarmouche sur la colline de Jiming", "La bataille de la colline de Jiuli", "La défaite du roi Xiang Yu", "Suicide sur la rivière Wu", "Annonce de la victoire", "Les officiers se disputent les mérites" et "Retour triomphal au camp".

Shimian maifu est essentiellement un panégyrique du vainqueur de la guerre entre Chu et Han-Liu Bang, fondateur de la dynastie des Han. Au début du morceau, le *pipa* imite le roulement puissant et martial des tambours, dans l'aigu, puis à l'aide de modulations et de transitions, il produit une tension dramatique. L'imitation des bruits caractéristiques des champs de bataille de jadis - clairons, canons, chevaux - évoque de façon très vivante le spectacle grandiose des charges de cavalerie dans un océan de bannières, accompagnées par le roulement des tambours, suggestifs de la puissante armée Han. L'œuvre a pour moments forts "Embuscade", "Escarmouche sur la colline de Jiming" et "La bataille de la colline de Jiuli" ; grâce aux techniques uniques et caractéristiques du *pipa*, et au rythme très flexible, la musique brosse un tableau imposant et cohérent des guerres d'antan.

- 3 **PINGSHA LUO YAN** (Les oies atterrissent sur une plage de sable)
Zheng solo. Exécutant : Ding Boling

La cithare *zheng* a eu une influence considérable dans toute l'Asie orientale, puisque de Chine elle est passée en Corée, au Japon (le fameux *koto*), en Mongolie et au Viet Nam. Ses cordes, pincées par la main droite de l'exécutant, reposent sur des chevalets mobiles, ce qui permet tant la justesse et la variété des intonations que de jouer les notes étrangères à l'accord de base, ou encore d'orner et de vibrer de multiples façons. Sachant s'intégrer à de nombreux ensembles locaux, accompagner le chant, elle a également développé une longue histoire en solo. Les treize cordes de soie ont été récemment délaissées au profit de seize ou même vingt-cinq cordes de facture moderne. Elle souffre, injustement, de la comparaison avec la très classique cithare *qin*, favorite des poètes et autres lettrés, qui bénéficie d'un très important répertoire spécifique. Entendue pour elle-même, et sous les doigts d'un interprète de talent, elle recèle

pourtant des trésors de poésie et d'expression, outre une virtuosité parfois impressionnante.

Ding Boling (1939-1981) est originaire de Kaifeng, Henan. Elle a appris auprès des grands maîtres de l'instrument, Cao Zheng, Cao Dongfu, Zhao Yuzhai et Luo Jiuxiang. Diplômée en 1960 du conservatoire de Shenyang, elle enseigne ensuite aux conservatoires de Shenyang et Wuhan. Elle est l'auteur de plusieurs compositions nouvelles.

Comme souvent dans le répertoire traditionnel, le titre ici choisi, "Les oies atterrissent sur la plage", entretient volontairement la confusion avec une pièce du répertoire beaucoup plus prestigieux du *qin*. Il s'agit pourtant d'une pièce toute différente, et non moins ancienne, mais modelée au fil de ses passages d'un genre à l'autre, d'une région à l'autre. On en connaît des versions pour *pipa*, tandis que la version pour *zheng* est tout particulièrement liée à la région de Chaozhou, avec son utilisation caractéristique d'une gamme diatonique de sept sons. Le titre évoque la fidélité malgré la séparation, un thème cher à la morale chinoise.

- 4 **LIUSHUI** (Eaux courantes)
Qin solo. Exécutant : Guan Pinghu

Ce morceau tire son motif de l'histoire de l'amitié entre Yu Boya et Zhong Ziqi pendant la période des "Annales des Printemps et des Automnes" (770-475 av. J.-C.). Boya était un célèbre joueur de *qin*, et le bûcheron Zhong Ziqi appréciait beaucoup son exécution de *Gaoshan liushui* (Hautes montagnes et eaux courantes) ; c'est ainsi qu'une profonde amitié unit les deux hommes. Aujourd'hui encore, beaucoup s'inspirent de cette très vieille histoire pour montrer combien il est difficile de trouver de véritables amis et pour exprimer leurs sentiments profonds à l'égard d'amis

lointains. *Gaoshan et Liushui* sont considérés depuis toujours comme représentatifs des premiers temps de la musique pour *qin*. La notation la plus ancienne de ces morceaux qui ait été retrouvée figure dans *Shengji mipu* (Notations mystérieuses), qui remonte au début de la dynastie Ming. Il est indiqué à propos de ces deux pièces dans la note d'introduction de ce recueil : "*Gaoshan et Liushui* étaient à l'origine une seule et même œuvre ; elle fut dissociée à l'époque Tang en deux morceaux différents, qui n'ont cependant pas été eux-mêmes subdivisés. Ce fut plus tard, sous la dynastie Song, que *Gaoshan* fut divisé en quatre parties et *Liushui* en huit." Pour ce disque, l'interprète a choisi de jouer le morceau selon la notation figurant dans *Tianwenge qinpu* (Notations pour *qin* de Tianwenge) de l'école de *qin* de Chuan.

Le morceau, qui consiste pour l'essentiel en mélodies lyriques complétées par des passages descriptifs et imitatifs, fond l'illusion dans la réalité et l'émotion avec le paysage, suscitent une image vivante et mouvante des eaux courantes personnifiées. L'enregistrement peut être subdivisé en neuf parties. La première commence sur un tempo libre et, assez indistinctement certes, la mélodie porte en elle la genèse de toute l'œuvre ; les notes vigoureuses de l'ad libitum et les portamenti ascendants rapides suggèrent vaguement le thème principal, comme si une force menaçante irrésistible attendait le moment de se déchaîner. La mélodie alerte constituée de flageolets, pleine de vitalité et répétée dans la deuxième et la troisième parties, dépeint les torrents se frayant un chemin à travers les rochers insensibles et dévalant les pentes, chantant une ode à l'avenir. Dans la quatrième et la cinquième parties, des mélodies douces et fluides suggèrent les petits ruisseaux confluant pour former un torrent puissant ; vers la fin, après quelques développements et variations, le thème principal est étendu en séquences descendantes qui évoquent l'impétuosité du torrent.

L'atmosphère intense qui se dégage de la sixième et de la septième parties illustre les flots infinis battant les rochers immergés, et les rapides ; la mélodie concise du début et de la fin figure quelque chose d'intrépide et d'indomptable. La huitième et la neuvième parties fournissent une récapitulation variée des thèmes des parties précédentes ; les eaux, maintenant tempérées et gonflées par les vagues et les tempêtes, ont une apparence plus confiante et plus stable alors qu'elles se jettent majestueusement dans la mer ; les flageolets de la coda remémorent le chant des ruisseaux.

[5] AO'AI (Le chant du pêcheur)
Qin solo. Exécutant : Guan Pinghu

D'après les commentaires de plusieurs recueils de musique pour *qin*, cette œuvre a été inspirée par un poème connu de Liu Zongyuan (773-819), qui vécut sous les Tang :

Le pêcheur trouve un abri pour la nuit dans la falaise de l'ouest,
Il tire l'eau pure de fleuve Xiang et brûle le bambou de Chu à l'aube ;
Personne n'est en vue au lever de soleil lorsque la fumée se dissipe ;
Quand retentit l'Ao'ai, les collines et les ondes se teintent de vert ;
Tournée vers l'horizon, la rivière coule,
Tandis qu'insensibles, les nuages se pourchassent au-dessus de la falaise.

Ce morceau, qui a pour modèle une œuvre classique intitulée *Qiao ge* (Le chant du bûcheron), est attribué à Mao Minzhong, de la dynastie des Song. Dans son esprit et de par son contenu, *Ao'ai* a de nombreux points communs avec les chants et mélodies des pêcheurs ; ces similitudes particulièrement sensibles dans certains passages, font que cette pièce consti-

tue un style tout particulier dans le répertoire du *qin*. Les différentes parties de ce morceau qui figure dans *Xilitang qintong* (Anthologie de la musique pour *qin* de Xilitang) sont dotées de sous-titres tels que : "Les eaux recouvertes de brume", "L'écho", "Le vacarme des chutes du Longqui" et "Le doux bruissement des rames".

[6] MEIHUA SAN NONG (Ode à la fleur de prunier ou Trois variations sur la fleur de prunier)
Qin et xiao (flûte droite en bambou). Exécutants : Fu Xuezhai (*qin*) et Zha Yiping (*xiao*)

D'aucuns disent que ce morceau avait été composé pour le *di* (flûte en bambou), et qu'il était exécuté par Huan Yi, tandis que d'autres l'attribuent à Yan Shigu, de la période Tang. Il est joué ici en duo au *qin* et au *xiao* (flûte droite en bambou). On apprend dans *Jin shu* (Notes de Jin) que Huan Yi "était expert en musique, et qu'il maîtrisait toutes les techniques de l'époque ; personne ne le surpassait". Les introductions des ouvrages sur le *qin* relatent souvent l'histoire suivante (tirée de *Qin zhuan* - "Histoires à propos du *qin*" qui figurent dans *Shengji mipu* - "Notations mystérieuses") : Il y avait longtemps que le prince You avait entendu parler de la dextérité avec laquelle Huan Yi jouait du *di*, mais il n'avait pas encore pu rencontrer personnellement le virtuose. Or, le hasard voulut qu'un jour les deux hommes se croisent sur la route ; le prince sauta de sa voiture et demanda à Huan de lui apprendre à jouer du *di* ; Huan sortit donc son instrument et joua *San nong* pour le prince. Cette histoire fournit la preuve de la célébrité de Huan. Le morceau qu'il joua avait à l'origine pour titre *San diao nong* (Exécution dans trois modes) et il reçut par la suite d'autres noms tels que *Meihua yin* (La fleur de prunier) et *Yufei yin* (La concubine royale de jade).

L'éloge du parfum et de la résistance de la fleur de prunier en hiver est à vrai dire une métaphore desti-

née à évoquer le sublime et la pureté en l'Homme. Par la mélodie de flageolets, la première partie de l'œuvre dépeint la sérénité et la quiétude de la fleur de prunier qui, en hiver, brave la neige et le gel ; la même mélodie est répétée trois fois avec différents *hui wei* (positions des doigts), et se trouve de ce fait transposée dans différents modes, ce qui explique le nom donné à l'ensemble de l'œuvre - *San nong* ("Trois variations"). Dans la deuxième partie, la rapidité du jeu et les timbres très contrastés suscitent l'image de la fleur - qui, tenace et inflexible, se balance dans le vent froid de l'hiver. Les deux parties antithétiques - la première statique et la deuxième dynamique - évoquent la fleur de prunier dans sa totalité ; malgré un contraste réel (sur le plan du timbre, du rythme et de la mélodie), ces deux parties se complètent et elles sont intrinsèquement unies par des affinités idéologiques ; du point de vue de leurs structures, elles se terminent sur la même mélodie qui crée une uniformité dans la diversité.

LES INTERPRÈTES

Le soliste Chen Zeming a grandi à Shanghai dans une famille qui appréciait beaucoup le *sizhu* (ensemble d'instruments à cordes et d'instruments à vent de la Chine du Sud). Entré au conservatoire central en 1955, il étudia le *pipa* avec Cao Anhe, Li Tingsong et Lin Shicheng. En 1958, il effectua avec l'ensemble *Tianjin de chanteurs et de danseurs* une tournée à l'étranger qui le conduisit entre autres en Afghanistan, en Egypte et en Syrie. Après avoir obtenu le diplôme du conservatoire central en 1960, il devint membre de l'orchestre de l'opéra expérimental central. M. Chen enseigne depuis 1972, et il travaille au conservatoire central depuis 1974. De son étude approfondie de *Haiqing na tian'e*

résulta une présentation en direct de la version intégrale du morceau selon *Yangzhengxuan pipapu* (Notations pour *pipa* de Yangzhengxuan).

L'éminent joueur de *pipa* Li Tingsong (1906-1976) fut membre de la faculté de musique de l'*académie des arts de Jilin* et musicien invité à l'*institut chinois de musicologie*. Sa ville natale, Suzhou, est le berceau du *pingtan* (genre narratif populaire local du sud de la Chine) ; quand il était enfant, Li allait souvent écouter le *pingtan* avec sa mère, et il fut littéralement séduit par son principal instrument, le *pipa*, qu'il étudia plus tard avec le grand maître de l'école de *pipa* de Pudong, Yang Yuting ; dès 1930, il était connu pour sa virtuosité dans la région de Shanghai et de Suzhou.

L'exécution de *Shimian maifu* par M. Li forme un tout cohérent où la passion et la narration se fondent ; elle diffère par là de quelques-unes des présentations habituelles, qui consistent à produire des cadres d'interprétation isolés et recherchés correspondant aux sous-titres successifs.

Le jeu de M. Li est extrêmement délicat et subtil - doux et profondément sensible dans les *wenqu* (pièces lyriques), robuste et vigoureux dans les *wuku* (œuvres à caractère martial ou très technique).

Pour sa part, la soliste Ding Boling (1938-1981) a commencé à étudier le *zheng* à l'âge de 13 ans sous la houlette du joueur renommé Cao Fudong, puis avec des maîtres célèbres tels que Cao Zheng et Zhao Yuzhai ; après avoir obtenu le diplôme du *conservatoire de Shenyang* en 1960, elle travailla à la faculté de cet institut avant d'entrer à l'*académie des arts de Hubei*, où elle enseigna de nombreuses années. Musicienne brillante, elle parcourut le pays, pour rendre visite à différents maîtres et se perfectionner auprès d'eux, assimilant leurs points forts et les intégrant à son propre style, unique et individuel. Son jeu est riche en couleurs et diversifié dans la simplicité.

Le soliste Guan Pinghu était un joueur de *qin* de renom, et membre associé de l'institut chinois de musicologie. Ses ancêtres vivaient à Suzhou, dans la province du Jiangsu, mais lui-même est né à Beijing, dans une famille d'artistes. Guan apprit le *qin* avec son père quand il était enfant, puis il devint l'élève du grand virtuose du *qin* Yan Zongji, mais aussi d'autres interprètes, tels que le moine Wu Cheng et le prêtre taoïste Qin Heming. Dans un effort incommensurable, il incorpora les qualités de ses différents maîtres à son style personnel, caractérisé par une simplicité élégante et une concision imprégnée de sensibilité. Musicien et enseignant, M. Guan a également contribué pour beaucoup à la découverte et à la réunion d'œuvres anciennes pour *qin*, dont *Qiu hong* (Jars d'automne), *Ao'ai*, *Guangling san* et *You lan* (Orchidées solitaires).

Le joueur de *xiao* Zha Yiping, également connu sous le nom de Zha Fuxi (1895-1976), était aussi un joueur de *qin* célèbre en Chine. Il fut directeur de l'*institut de qin de Beijing*, directeur du département des instruments nationaux au *conservatoire central*, vice-président de l'*association des musiciens chinois* et membre correspondant de l'*institut chinois de musicologie*. Dans les années 30 et 50, il créa plusieurs instituts et associations de *qin* à Shanghai et Beijing, et dirigea des projets de recherche et d'échanges réalisés avec la participation d'autres joueurs de *qin*. En 1956, il parcourut le pays à la tête d'une commission d'experts pour étudier la situation de la musique pour *qin* et ses interprètes de l'époque. Il est l'auteur de nombreux essais sur la musique de *qin*, et il prépara une anthologie réunissant les partitions existantes de musique pour *qin*, *Cunjian guqin qupu jilan* ; c'est également lui qui édita les deux volumes monumentaux de *Qinqu jicheng* (Collection d'œuvres pour *qin*). M. Zha forma également un grand nombre de jeunes, dont quelques-uns venaient de l'étranger. Fu Xuezhai (1893-1966) enfin, descendant d'une famille royale de la dynastie des Qing, était un artiste très complet, qui maîtrisait aussi bien le *qin* que le

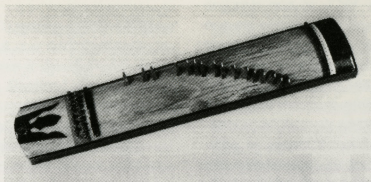
saxian (vièle à trois cordes), la peinture et la calligraphie chinoises. Il entama de longues études et des recherches étendues en 1911, et son extrême virtuosité ainsi qu'une approche très ouverte de son instrument firent de lui l'un des grands interprètes de *qin* de son temps. En 1932, M. Fu fut nommé professeur et chef du département des beaux-arts de l'université Furen de Beijing. Après la fondation de la Chine nouvelle, il devint membre du comité permanent de la *fédération des cercles littéraires et artistiques de Beijing*, vice-président de l'*association des artistes chinois*, directeur adjoint de l'*institut de qin de Beijing* et musicien invité de l'*institut chinois de musicologie*.



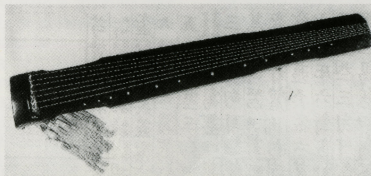
1. The *qin*-player Guan Pinghu (no. 4 and 5)
Le joueur de *qin* Guan Pinghu (n° 4 et 5)



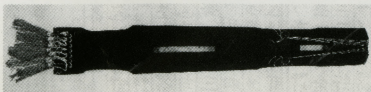
2. The *pipa*-player Cheng Zeming (no. 1)
Le joueur de *pipa* Cheng Zeming (n° 1)



3. Modern *zheng* (16-string). Museum of Ethnography, Berlin, Department of Ethnomusicology (Photo : D. Graf) / Un *zheng* moderne (cithare à 16 cordes). Musée d'ethnographie de Berlin, département d'ethnomusicologie (Photo D. Graf).



From the top / Vue du haut



From the bottom / Vue du dessous

4. *Qin* (7-string zither). museum of Ethnography, Berlin, Department of Ethnomusicology (Photo : D. Graf) / Un *qin* (cithare à 7 cordes). Musée d'ethnographie de Berlin, département d'ethnomusicologie (Photo D. Graf).

3 298490 080719

FABRIQUÉ EN FRANCE / MADE IN FRANCE



D 8071

AD 090

49'07



A MUSICAL ANTHOLOGY OF THE ORIENT

CHINA

Recordings from the People's Republic of China
Commentary: Wang Qun

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | <i>Haiqing na tian'e</i> (Haiqing Seizing the Swan / Capture du cygne par le haiqing). Chen Zeming - <i>pipa</i> (4-string lute / luth à 4 cordes) | 13'14 |
| [2] | <i>Shimian maifu</i> (The Great Ambuscade / La grande embuscade). Li Tingsong - <i>pipa</i> (4-string lute / luth à 4 cordes) | 8'34 |
| [3] | <i>Pingsha luo yan</i> (Geese Landing on a Sandy Beach / Les oies atterrissant sur une plage de sable). Ding Boling - <i>zheng</i> (16-string zither / cithare à 16 cordes) | 3'32 |

General Editor / Éditeur Général : Ivan Vandro • Editorial Assistant / Assistant d'Éditeur : Ulrich Wegner

Édition numérique et maîtrise réalisées par Silvio Soave au studio Medias-Waimes (Belgique)
Digital mastering realised by Silvio Soave at the studio Medias-Waimes (Belgium)

Photo recto : Female pipa player and vocalist in a restaurant with two guests. Coloured wood-cut, Shanghai, late 19th century. Museum of Ethnography Berlin, East-Asian Department (photo: D. Graf)

Joueuse de pipa et chanteuse en compagnie de deux invités dans un restaurant. Gravure sur bois polychrome, Shanghai, fin du 19ème siècle. Musée d'ethnographie Berlin, département de l'Asie orientale (photo : D. Graf).

UNESCO Series launched by Alain Daniélou and edited by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (IICMSD) Berlin
Collection UNESCO fondée par Alain Daniélou et réalisée par l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique et de Documentation (IICMSD) Berlin

Reissue AUVIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier F-94250 GENTILLY
of the album "CHINA", Bärenreiter Series "A MUSICAL ANTHOLOGY OF THE ORIENT"
in collaboration with

Rédition AUVIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier F-94250 GENTILLY
de l'album "CHINE", Collection Bärenreiter "ANTHOLOGIE MUSICALE DE L'ORIENT"
avec la collaboration de

INTERNATIONAL MUSIC

CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE
OUNCIL

ENGLISH COMMENTARIES INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS À L'INTÉRIEUR