

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

11 | 1998

Paroles de musiciens

Du son au chant vocalisé

La terminologie tibétaine à travers les âges (VIII^e au XX^e siècle)

Vocalised sound and chant down the ages. The Tibetan testimony

Mireille Helffer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1627>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

Pagination : 141-162

ISBN : 2-8257-0639-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Mireille Helffer, « Du son au chant vocalisé », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1627>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Du son au chant vocalisé

La terminologie tibétaine à travers les âges (VIII^e au XX^e siècle)

Vocalised sound and chant down the ages. The Tibetan testimony

Mireille Helffer

- 1 A la différence des autres civilisations à écriture qui l'entourent, qu'il s'agisse de l'Inde ou de la Chine, la civilisation tibétaine ne s'est guère intéressée à la science musicale. En témoigne le fait que, en dépit de la place éminente tenue par la musique dans les rituels, la musique ne figure ni au nombre des « cinq sciences majeures » – artisanat, médecine, grammaire, logique, philosophie –, ni au nombre des cinq sciences mineures – poésie, rhétorique, lexicographie, astrologie, théâtre¹.
- 2 C'est donc au sein de textes de provenances fort diverses tels que : instructions relatives à la discipline monastique, dictionnaire sanskrit-tibétain élaboré pour traduire les textes qui ont pris place dans le Canon tibétain², encyclopédies, manuels liturgiques et manuels de notations musicales des différentes traditions religieuses³ aux dates incertaines, qu'apparaissent, de façon récurrente, certains termes concernant la production sonore dont il y a lieu de préciser le sens⁴. Le court « Traité de la musique » (*Rol-mo'i bstan-bcos*) dû au grand savant Sakya Pandita⁵ fait exception dans la production littéraire tibétaine, mais il s'agit d'un ouvrage qui reste d'une grande imprécision et dont la terminologie, sur laquelle je reviendrai, est loin d'avoir été élucidée. La contribution qui va suivre, fondée sur un dépouillement de ces textes fondateurs et sur les connaissances acquises auprès de maîtres de chants tibétains (*dbu mdzad*) pratiquant leur art au sein des communautés de l'exil, laissera donc la parole à différentes catégories d'experts pour préciser le sens des termes-clefs touchant à l'utilisation de la voix dans les rituels tibétains.

Quelques notions fondamentales relatives au son (*sgra*) et à la voix (*skad*)

Le son *sgra*

- 3 D'une façon générale, pour les Tibétains, le terme *sgra*, employé pour traduire plusieurs termes sanskrits différents, désigne tout phénomène sonore qui vient frapper le sens de l'ouïe et qui résulte d'un des trois facteurs suivants : *rang-bzhin* production par lui-même (cf. la voix), *rkyen* production par une cause extérieure (cf. les instruments de musique), *rnam 'gyur* production résultant d'une modification.
- 4 L'emploi du terme *sgra* connaît une large extension puisqu'il s'applique aussi bien à un bruit quelconque, qu'au roulement du tonnerre (*'brug sgra*)⁶ ou au son d'un instrument de musique (*rol mo'i sgra*), au tintement d'une clochette (*sgra sil sil*), à la résonance d'une paire de cymbales *ting-shags* (*sgra sing nge ba*) ou encore au son « plaisant » (*snyan pa*) du tambour, de la cloche, de la conque et de la flûte (*rnga gshang dung gling snyan pa'i sgra*, Snellgrove 1967 : 92) comme du luth *pi wang* à six cordes, qualifié traditionnellement de « bien sonnante » (*sgra snyan*). C'est d'ailleurs le luth *pi wang* qui est le plus souvent choisi pour figurer le son dans les représentations des cinq objets des sens (*'dod yon lnga*).
- 5 De leur côté, les grammairiens tibétains emploient le terme *sgra* pour indiquer le degré de sonorité des consonnes ou des voyelles dont ils distinguent le caractère masculin (*pho sgra*), féminin (*mo sgra*) ou neutre (*ma ning*), et ils opposent « sonores » (*sgra can*) à « sourdes » (*sgra med*); pour parler de « tons » linguistiques, ils utilisent parfois le composé *sgra gdangs*, accompagné par les qualificatifs de « haut » (*mtho ba*) ou bas (*dma' ba*) (Bacot 1928); ils soulignent enfin le caractère euphonique (*sgra mthun*) de certaines associations.
- 6 Comme le dit un proverbe cité par un linguiste tibétain contemporain (Kesang Gyurme 1990) : [De même que] sans forme il n'y a pas d'ombre, sans son, il n'y a pas de mot ».
- 7 Quant au « Traité de la Musique » (S.T.4), il insiste sur le caractère des sons produits :

<i>de la pho sgra brjid pa ste</i>	caractère brillant du son masculin
<i>mo yi sgra la snyan pa 'byung</i>	caractère agréable du son féminin
<i>ma ning sgra la btsun pa yin</i>	caractère noble du son neutre.

- 8 Il précise en outre la qualité des sons obtenus :

<i>de bzhin pho sgra gsal la ngar</i>	puissance et clarté pour le son masculin
<i>mo yi sgra ni phra zhing 'dar</i>	caractère tremblé et ténu du son féminin
<i>ma ning 'gyur zhing snyan pa dgos</i>	caractère fluctuant et agréable du son neutre

- 9 Un maître tibétain contemporain a été jusqu'à dire que, dans la terre de Bouddha (cf. le Paradis suprême) « tous les sons – le chant des oiseaux, le bruissement des feuilles, le

murmure des ruisseaux, le souffle de la brise – sont la résonance des mantras et des louanges aux Bouddhas » (Dilgo Khyentse R. 1991 : 25).

- 10 On remarquera que *sgra* entre en composition avec d'autres termes tels que *skad*, *gdangs*, *dbyangs* sur le sens desquels la suite de cet article s'efforcera d'apporter des précisions.

La voix *skad*

- 11 Alors que le terme *sgra* s'applique à tout phénomène sonore, quelle qu'en soit la source, l'emploi du terme *skad* est plus limité et réservé, semble-t-il, au son produit par des êtres animés – hommes ou animaux – et, éventuellement, par des instruments de musique.
- 12 Comme le répètent à l'envi les textes relatifs à la grammaire, qui reproduisent fidèlement les observations des linguistes indiens concernant le sanskrit, il y a lieu de distinguer huit points d'origine de la voix : poitrine, gosier, palais, langue, nez, sommet de la tête, dents, lèvres.
- 13 L'auteur du « Traité de la musique » (S.T.4), attentif aux caractères particuliers des voix, souligne en outre les différences dues au sexe, à l'âge, à la région d'origine :
- 14 Différences dues au sexe : La voix, « mince/aigüe » (*phra ba*) pour les femmes, est considérée comme « épaisse/grave » (*sbom po*) pour les hommes. On reconnaît aux voix de femme un caractère plaisant à entendre (*snyan pa*) et aux voix d'hommes un caractère brillant (*brjid pa*).
- 15 Différences dues à l'âge : Chez les jeunes la voix est « souple » ; chez les adultes « bien posée » ; quant aux vieux, ils brillent par la connaissance des mots, autrement dit par leur habileté à composer les textes de chant.
- 16 Différences dues aux accents régionaux : La voix des Tibétains des provinces centrales (Dbus et Gtsang) est comparée au bourdonnement de l'abeille (*ldir zhing 'gyur*) ou à la clarté du hennissement d'un cheval (*'tsher shing gsal ba*) ; chez les tibétains originaires de l'ouest elle est considérée comme compressée (?) et rapide (*btsir zhing 'dur ba*) ; on attribue aux Tibétains de l'est (Khams) une voix puissante et grave (*sbom po*), qualité que l'on remarque encore aujourd'hui chez les chanteurs originaires de cette région⁷.
- 17 Selon des sources multiples qui se répètent de siècle en siècle, les voix [humaines] sont caractérisées par six qualités (*skad kyi yan lagdrug*) ; elles ont en quelque sorte six capacités que précise déjà au XV^e siècle l'encyclopédie dite « Trésor des explications qui est comme un joyau qui exauce les désirs » (S.T.3) et dont le caractère musical paraît avéré, même s'il n'est pas aisé de déterminer quelle en est la traduction sonore : ces capacités touchent à des modifications relatives à l'attaque ou à l'ornementation d'un son (*'gyur ba* et *khug pa*), au mouvement mélodique (*'degs-pa* = monter par opposition à *'jog pa* = garder), au registre de la voix (*phra ba* = ténu / aigu, *sbom po* = épais/grave)⁸.
- 18 Plusieurs composés visent à préciser certaines caractéristiques du timbre de la voix, en référence fréquente au cri de certains animaux, c'est ce que traduit l'expression *skad kyi nga ro* qui renvoie en premier lieu au rugissement du lion (*seng ge'i nga ro / seng ge'i ngar skad*) ou au feulement de la tigresse (*stag mo'i nga ro*)⁹, mais touche également à la hauteur de la voix ou aux inflexions qui peuvent lui être données¹⁰.
- 19 Peut être y a-t-il lieu de rappeler ici que, dans les monastères de la tradition gelugpa et en particulier dans les collèges tantriques de Gyüto (Rgyud stod), Gyümé (Rgyud smad) ou encore dans quelques-uns des collèges monastiques des trois plus grands monastères du

Tibet central (Sera, Drepung et Ganden), on cultive un procédé spectaculaire d'émission vocale, résultant de l'émission simultanée par un seul et même individu de deux sons distincts : un son fondamental émis dans le registre le plus grave possible et le renforcement d'une des harmoniques de ce son fondamental ; ce procédé est désigné par le terme « Voix des Tantra » (*rgyud skad*), et, selon les particularités propres à l'une ou l'autre tradition, est considéré comme « La voix de Gshin-rje, dieu de la mort » (*Gshin rje'i ngar skad*)¹¹ – représenté, rappelons-le, avec une tête bovine – ou, dit plus prosaïquement, « la voix de mdzo » (*mdzo skad*), par analogie avec le mugissement émis par le *mdzo*, cet animal hybride résultant du croisement de la vache et du yak.

- 20 Si l'on reste dans le domaine animal, on constate que l'emploi du terme *skad* ne se limite pas au cri des fauves. C'est ainsi que, dans la tradition bonpo, il est fait mention de huit types de *skad kyi gcong* correspondant au son émis par huit animaux différents, et associés à cent vingt types d'exorcismes (Snellgrove 1967 : 42-97).
- 21 La traduction du terme *gcong* se heurte à des difficultés qui n'ont pu être résolues pour l'instant. Si l'on s'en tient au sens lexical, *gcong skad* implique une idée de gémissement douloureux, exprimant le chagrin, c'est sans doute ce qui a conduit le tibétologue David Snellgrove à adopter en anglais le néologisme « ululation » pour traduire *gcong*, terme qui'il semble impossible de conserver en français. Il s'avère que, dans le texte considéré, le terme *gcong* est associé aussi bien au feulement de la tigresse (*stag mo ngar ba'i gcong*, *ibid.* : 46/ vers 17) qu'au chant de différents oiseaux, à l'aboïement du chien, ou au hennissement du cheval (*bya khyi rta yi gcong*, *ibid.* : 46/vers 19), toutes manifestations sonores dont le caractère n'apparaît pas particulièrement douloureux. Il est par ailleurs précisé que l'emploi de ces différents *skad kyi gcong* correspond à des actions rituelles déterminées :
- lorsque le dieu Gar *gsas btsan po* exhorte tous les êtres vivants, il les invite avec le *gcong* de l'oiseau royal *khyung* (*ibid.* : 74/vers 1)
 - lorsqu'il exhorte les neuf démons et les dix vampires, il les invite avec le *gcong* agréable du perroquet (*ibid.* : 74 /vers 3-4)
 - pour conjurer la divinité qui préside au rachat, il faut avoir recours au *gcong* du lion rugissant (*ibid.* 86/vers 30)
 - pour inciter dieux et démons à leurs tâches respectives, il faut avoir recours au *gcong* de l'alouette (*ibid.*86/vers 32)
- 22 Enfin, dans d'autres cas, il est prescrit de faire appel au son royal que représente le grondement du dragon-tonnerre (*ibid.* 94/vers 25) ou, ce qui est moins surprenant, au son agréable (*snyan*) du *gcong* du coucou (*ibid.* 94/vers 28). Pour une oreille occidentale, le choix de ces animaux (d'un côté des animaux qui se meuvent sur la terre : tigresse/lion/chien, voire cheval ; de l'autre des oiseaux ou des êtres qui se meuvent dans le ciel : aigle/perroquet/alouette/dragon-tonnerre/ coucou) peut paraître étrange, et l'on comprend mal quelle valeur symbolique a pu être attachée à leurs cris respectifs, sans doute ressentis par les Tibétains comme puissants ou séducteurs.
- 23 Dans l'état actuel des connaissances, il semble donc qu'il n'y ait pas lieu d'accorder au terme *gcong* un sens très différent de celui de *skad* ou de *nga ro*.
- 24 La situation se complique néanmoins quand on constate que le « Grand dictionnaire » (S.T. 13 : 639b) introduit l'équivalence *skad kyi nga ro* = *skad kyi gdangs* ; il faut alors chercher à comprendre quel est le sens spécifique qu'il y a lieu d'accorder au terme *gdangs* défini dans le même dictionnaire comme *sgra'i nyams*, qu'on pourrait traduire par

« la saveur d'un son », ce qui suggérerait pour *skad kyi gdangs* « le grain de la voix », voire même « le charme de la voix », et éventuellement le timbre¹². Mais il semble qu' à l'époque contemporaine, ces subtilités lexicographiques ne retiennent guère l'attention et qu'il n'y ait pas lieu d'établir une distinction tranchée entre les expressions : *skad kyi sgra*, *sgra skad*, *skad kyi nga ro*, *skad gdangs*.

- 25 On relèvera pourtant que dans un article récent sur les développements de la musicologie au Tibet, une nouvelle acception de *gdangs* se fait jour, introduisant à côté des notions habituelles de « son » et de « mélodie », celle de « mode », familière aux musicologues chinois (Collinge 1996/1997 : 102-105).
- 26 Enfin un emploi particulier du terme *skad* doit être signalé dans la tradition liturgique des bonpo, où *skad* en vient à désigner une formule mélodico-rythmique associée à telle ou telle partie d'un rituel, à telle ou telle divinité particulière, un « ton de récitation », selon la terminologie adoptée par R. Canzio (Canzio 1988 : 167-171, 1990 : 61 et disque CD)¹³.

L'utilisation de la voix dans les rituels

- 27 Les problèmes relatifs à l'utilisation de la voix dans la pratique rituelle ne sont pas nouveaux puisqu'ils sont déjà abordés dans des textes canoniques relatifs à la discipline monastique. Selon l'histoire du moine Kotikarna, telle qu'elle nous est parvenue, le Bouddha loue la clarté de la récitation (*'don pa*) effectuée par son visiteur, mais marque ses réticences à propos de « l'intonation prolongée des chants » (*dbyangs kyi nga ro*). Il y voit cinq dangers : (1) l'esprit se passionne, (2) on rend les autres passionnés, (3) on compromet la concentration de ceux qui s'y exercent, (4) il y a une contagion possible vis à vis des jeunes moines, (5) s'en suit un désordre généralisé.
- 28 Puis, devant l'insistance de certains, il autorise l'utilisation des « intonations de cantilène » dans quelques cas, tels que la célébration des vertus du Grand Maître ou la récitation du livre sacré des « Trois Ouvertures ». Enfin, après l'intervention du moine Poti, reconnu comme le meilleur pour la psalmodie, il admet que cette façon de faire a cinq avantages : (1) le corps n'a pas de fatigue, (2) la mémoire n'a pas de perte, (3) l'esprit ne se fatigue pas, (4) les intonations ne se gâtent pas, (5) la prononciation est facile à comprendre (Lévi 1915).
- 29 La pratique liturgique contemporaine reflète-t-elle celle qui est évoquée dans le récit relatif à Kotikarna ? Quel est le traitement sonore apporté à l'énoncé des textes, généralement versifiés, qui composent les rituels ? Telles sont les questions qu'on peut se poser en cette fin du XX^e siècle
- 30 A l'écoute, et ceci quelle que soit la tradition considérée, on distingue :
- la simple récitation -*'don pa*- effectuée selon diverses modalités¹⁴ ;
 - le chant à caractère syllabique, accompagné ou scandé par les tambours et les cymbales, exécuté selon l'une des formules mélodiques en usage dans un monastère donné (*rta*¹⁵ ou *'debs*) et correspondant à l'énoncé d'un seul vers à sept ou neuf syllabes ou d'une strophe de deux ou quatre vers ;
 - le chant avec insertion de « vocalisations » introduites entre les syllabes significatives du texte - *gdangs* ou *dbyangs* selon la place plus ou moins importante faite aux syllabes non-significatives dites *tshig lhad* - (Ellingson 1979a)¹⁶.
- 31 Les volumineux manuels de notations (*dbyangs yig*) propres aux diverses traditions et largement disponibles depuis les années 70 (Helfffer 1990 et ci-dessous S.T.5 à 11) font bien

usage de ces différents termes, mais on s'aperçoit que les distinctions n'y sont pas toujours nettement tranchées. C'était d'ailleurs l'avis de plusieurs autorités tibétaines que j'ai pu consulter à ce sujet : pour la plus haute autorité de l'école sakyapa, le Sakya khri 'dzin, interrogé par mes soins en 1973, les *dbyangs* étaient plus élaborés que les *gdangs*, remarque dont le bien-fondé se vérifie dans tous les manuels de notations ; Khhochu Rinpoche du monastère nyingmapa de Smin grol gling estimait, pour sa part, qu'il n'y avait pas de différence notable entre *gdangs*, *dbyangs* et *rta*.

- 32 Une étude systématique des données consignées dans les commentaires en petits caractères qui explicitent les signes neumatiques dessinés dans les *dbyangs yig*, menée en référence à des enregistrements effectués auprès de maîtres de chant compétents, apporterait peut-être des éclaircissements sur les différences marquées entre *gdangs* et *dbyangs*, mais c'est un travail de grande ampleur en raison des variables introduites par les différentes écoles monastiques¹⁷, c'est la raison pour laquelle il paraît utile de se livrer à un examen plus approfondi des données qu'apportent les sources autorisées déjà mentionnées ci-dessus à propos de cette forme solennelle du chant qui est désignée par le terme *dbyangs*.

La notion de *dbyangs*

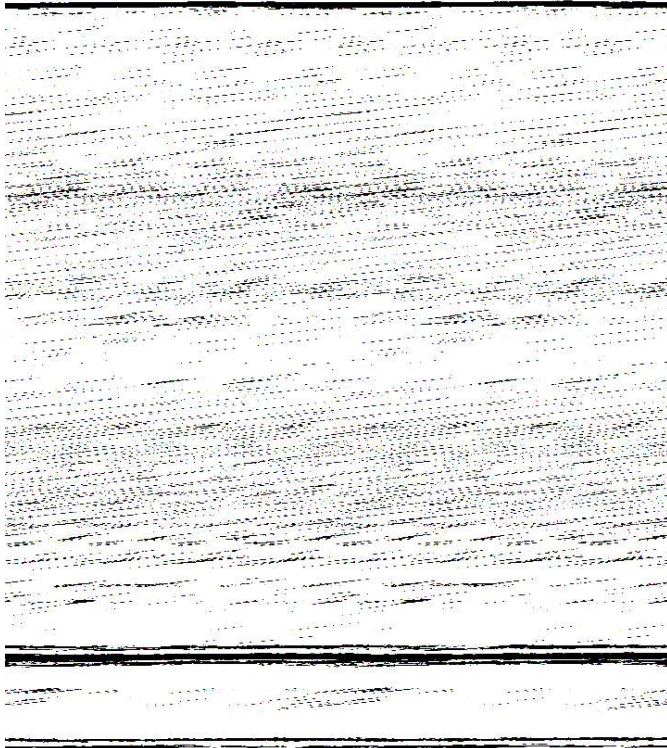
- 33 En préambule, il faut rappeler que, pour les grammairiens, le terme *dbyangs* est employé en premier lieu pour désigner les cinq voyelles A, I, U, E, O par opposition aux consonnes.
- 34 Les composés incluant le terme *dbyangs* sont nombreux et visent à souligner/accueillir le caractère mélodique de l'autre terme avec lequel ils entrent en composition ; c'est le cas pour des termes généraux comme *dbyangs rta/dbyangs kyi nga ro/dbyangs yig* d'une part, *sgra dbyangs/gdangs dbyangs/glu dbyangs* d'autre part, sans qu'il soit possible de justifier les raisons qui ont fait placer *dbyangs* en position initiale ou non. Toujours est-il que, dans le contexte liturgique, où *dbyangs* est toujours employé avec le verbe *'then pa*, il existe en outre des composés qui soulignent les conditions d'utilisation de tel ou tel *dbyangs* particulier : nombreux chants solennisant l'énoncé de l'un ou l'autre mantra (*'dzab dbyangs*), chants accompagnant les « offrandes » (*mchod dbyangs*)...
- 35 Pour éclaircir le sens exact de ce terme il y a donc lieu d'interroger différentes catégories d'experts, depuis les lexicographes du passé jusqu'aux maîtres de chant, en passant par les théoriciens.

Les données lexicales anciennes (en référence au sanskrit)

- 36 Si l'on se réfère au dictionnaire sanskrit-tibétain de la *Mahavyutpatti* (S.T.1), inséré dans le *Bstan-'gyur* et dont l'élaboration remonte au VIIIe/IXe siècle, on constate que le terme *dbyangs* est adopté pour traduire alternativement différents termes sanskrits.
- 37 Dans un cas (S.T.1 : N° 444-504), il s'agit d'énumérer les soixante qualités imparties à la voix [mélodieuse] du Buddha (*dbyangs kyi yan lag drug cu'i ming la*), qualités au nombre desquelles on trouve : le son de la voix (*sgra skad*) de l'éléphant ou du dragon-tonnerre, le chant (*glu*) des musiciens célestes¹⁸, le chant mélodieux (*dbyangs*) de l'oiseau mythique kalapinka.
- 38 Dans un autre cas (S.T.1 : N° 5027-5033), l'emploi du terme *dbyangs* s'inscrit dans un contexte plus directement musical, puisqu'il s'agit d'énumérer, dans un ordre d'ailleurs

dispersé, les sept degrés (*svara*) de la gamme indienne en référence aux traités sanskrits : (1) *drug skyes* (skt. *sadja* / Sa) = « né de six », (2) *khyu mchog* (skt. *rsabha* / Ri), (3) *sa 'dzin* (skt. *gandhara* / Ga), (4) *bar ma* (skt. *madhyama* / Ma) = médiane, (5) *lnga pa* (skt. *pañcama* / Pa) = 5^e, (6) *blo gsal* (skt. *dhaivata* / Dha) = clair, (7) *'khor snyan* (skt. *nishada* / Ni).

La déesse de la musique, Dbyangs-can-ma (sanskrit: Sarasvati) – « la mélodieuse » –, pince un luth à quatre cordes, souvent désigné en tibétain par l'épithète « le bien sonnante » (*sgra-snyan*)



- 39 Il apparaît en outre que le terme *dbyangs* intervient dans la traduction qui est donnée du nom de plusieurs divinités issues du panthéon indien comme Sarasvati, déesse de la musique qui devient Dbyangs can ma, Brahma énonciateur des quatre Veda qui devient Tshangs dbyangs ou encore le bodhisattva Mañjushri / Manjughosa, qui devient 'Jam pal dbyangs.
- 40 Dans le dictionnaire sanskrit de l'*Amarakosha* (tib. *'Chi med mdzod*), traduit au XIV^e siècle par le pandit indien Kîrticandra et le savant sakyapa Yar klungs lotsava Grags pa rgyal mtshan (S.T.2), l'entrée *dbyangs spyi'i ming* confirme l'équivalence *svara* indien = *dbyangs* ; sont également introduites des précisions concernant les noms des différentes catégories de *dbyangs* (*dbyangs kyi bye brag kyi ming*) dont il est dit qu'elles correspondent aux trois hauteurs définies pour la récitation des textes védiques, à savoir :
- *udatta* = *mtho bar 'don pa* = réciter en haut [par rapport au son de référence]
 - *anudatta* = *dma' ba 'don pa* = réciter en bas
 - *svarita* = *'gyur / bar ma* = avec combinaison d'un élément ascendant et d'un élément descendant
- 41 Ceci tendrait à prouver qu'à l'époque de la rédaction, le modèle proposé pour la psalmodie demeurait proche de la tradition sanskrite.
- 42 Enfin les noms des sept degrés de l'échelle indienne, déjà mentionnés dans la *Mahāvīyutpatti*, sont scrupuleusement repris et leur analogie avec le cri de divers animaux

est précisée : *drug skyes* > cri perçant du paon, *khyu mchog* > mugissement du taureau, *sa 'dzin* > bêlement de la chèvre, *bar ma* > craquement de la grue, *lnga pa* > chant du coucou, *blo gsal* > hennissement du cheval, *'khor snyan* > barrissement de l'éléphant¹⁹.

- 43 Ajoutons que, de nos jours, un dictionnaire de terminologie bouddhique énumère les soixante caractéristiques de la voix du Bouddha mentionnées dans la *Mahāvvyutpatti* et introduit cinq autres composantes (*yan lag lnga*) d'une voix mélodieuse (*gsung dbyangs* / honorifique de *dbyangs*) : à savoir (1) profondeur du grondement du tonnerre ('brug sgra ltar zab pa) ; (2) agrément à l'audition (*snyan zhing 'jeps la rna bar snyan*) ; (3) production de joie dans l'esprit/attractive (*yid du 'ong zhing dga' bar byed pa*) ; (4) production de connaissance par la clarté de l'énoncé (*rnam par gsal zhing rnam par rig par byed pa*) ; (5) caractère audible et sans discordance (?) (*mnyan 'os shing mi mthun pa med pa*) (Tsepak Rigzin 1993 : 293-294).

Le point de vue des théoriciens

- 44 Au fur et à mesure que les références aux sources sanskrites devenaient plus lointaines, des théoriciens tibétains ont tenté d'expliquer les principes selon lesquels s'était développée la musique rituelle tibétaine.

Les principes exposés dans le « traité de la Musique » du Grand Pandit de Sakya (S.T.4)

- 45 Comme il a été souligné, il s'agit d'un texte difficile à comprendre en raison de sa concision et force est de reconnaître que le commentaire de l'érudit sakyapa Kun dga' bsod nams, qui accompagne le texte original, n'apporte pas toujours les éclaircissements souhaitables ; mais en raison du rayonnement qu'a connu ce texte, il paraît indispensable d'examiner de plus près les grandes lignes du chapitre dans lequel l'auteur engage une réflexion systématique sur le rapport texte / chant et aborde la question de la musique vocale (*lhan skyes rol mo*) d'un point de vue qui se veut plus technique. Ce chapitre est divisé en cinq sections : la première traite des quatre *dbyangs kyi nga ro*, la seconde du choix des mots, la troisième des problèmes relatifs à la combinaison des mots avec les *dbyangs*, la quatrième de l'équilibre à observer entre les divers éléments qui entrent dans la composition et l'exécution des *dbyangs*, la dernière s'appuie sur quelques exemples pour expliquer le caractère de certains *dbyangs*.

- 46 • Les quatre *dbyangs kyi nga ro*

La question du sens à donner à l'expression *nga ro* a déjà été abordée à propos de la voix, mais l'auteur s'écarte ici du sens premier et regroupe sous l'appellation *nga ro* les quatre différentes modalités de traitement d'un son :

- *'dren pa*, littéralement « qui conduit » semble s'appliquer à l'attaque d'un son qui peut s'effectuer de cinq façons : directement (*drang po*) ; en montant (*bsgreng ba*) ; par paliers (?) *dgug pa* ; par en haut (*stod*) ; par en bas (*smad*).
- *bkug*, littéralement « courbé », simple (*rkyang*) ou composé (*brtsegs pa*) formé d'une succession de deux, trois ou quatre éléments et marquant une rupture²⁰.
- *bsgyur ba*, qui concerne les « modifications » (intonations/fluctuations), longues ou courtes, produites par la gorge, la langue et le nez (*bsgyur la mgrin lce sna ldan te / de la ring dang thung gnyis sbyar*)

- *ltengs ba* = *btegs pa*, qui semble impliquer un mouvement ascendant, long ou court, rugueux/rude (*rags*) au début et à la fin²¹.
- 47 Dans ce contexte, on peut se demander si le terme *nga ro* ne représente pas une tentative de traduction/adaptation de la notion sanskrite de *varna* qui, d'après les traités sanskrits, désigne les « directions du mouvement mélodique », à savoir stable (*sthâyi*) ; ascendant (*ârohî*) ; descendant (*avarohî*) ; mélangé (*sancari*) (Widdess 1995)²². Il n'est plus employé dans ce sens aujourd'hui, d'où les incertitudes qui demeurent sur le sens exact à lui accorder.
- 48 •Les questions relatives au choix des mots (*sbyor ba'i sgo nas*) seront ici laissées de côté ; par contre les remarques concernant les combinaisons entre les mots et les *dbyangs* qui leur correspondent (*dbyangs tshig sgo nas*) renvoient aux caractères qui permettent d'harmoniser :
- son masculin (*pho sgra*) au caractère brillant (*brjid pa*) et clair (*gsal*)
 - son féminin (*mo sgra*) au caractère agréable (*snyan*), « mince » et donc « aigu » (*phra*)
 - son neutre (*ma ning*) au caractère noble (?) (*btsun pa*), favorable à diverses modifications (*'gyur zhing 'dar*).
- 49 •L'équilibre à rechercher dans l'emploi des différents *nga ro* (*dbyangs kyi sa mchams*) Est d'abord soulignée la nécessité d'un juste rapport entre les *nga ro* : *'dren* et *dgug*, *bsgyur* et *steng*, mais aussi entre d'autres éléments tels que la façon de « quitter » un son (*jog*) et d'assurer les « liaisons » (*sbyor*) entre les sons, haut (*stod*) et bas (*smad*), serré (*bsgrims*) et relâché (*lhod*). C'est dans cette partie que se trouve précisée la forme que doivent adopter les interpolations (*tshig lhad*) à caractère vocalique introduites dans les textes chantés selon les modalités d'un *dbyangs* ou d'un *gdangs* : à savoir introduction des sons A Â / LA LA / A E pour effectuer le *'dren pa*, des sons LA LO / A YI / KA YI pour effectuer les *bsgyur ba* (= *'gyur ba*), des sons A' - I / KA' - I / YA' - I pour effectuer les *bkug pa*. Il s'agit là d'un des aspects essentiels de la pratique des chants *dbyangs*, puisque ces interpolations sont toujours portées entre les syllabes constitutives du texte (souvent avec une encre de couleur différente) dans les manuels de notations et constituent, à mon avis, le premier élément de la notation, avant les signes neumatiques qui surmontent les différentes syllabes.
- 50 La question demeure posée de savoir si des formules mélodiques spécifiques correspondent à ces interpolations textuelles.
- 51 •Les exemples d'association/liaisons (*spyi sbyor*) [entre *nga ro* et catégories musicales] Il est précisé que, dans les *dbyangs* qui accompagnent les offrandes (*mchod dbyangs*), ce sont les modifications *bsgyur* qui doivent prédominer ; pour les chants [profanes] de type *glu*, ce sont les mouvements directs (*'dren pa*) ; pour les « récits édifiants » (*rtogs brjod*, *skt. avadâna*), les *bsgyur* courts.
- 52 •Les défauts à éviter Citant un texte aujourd'hui disparu – le « traité des *dbyangs* » (*dbyangs kyi bstan bcos*) – attribué à l'indien Candragomin (début du VIIIe s.), le commentateur du Traité de la Musique (S.T.4, édition de Dharamsala : 32-33) considère que les défauts (*skyon*) observables peuvent venir de l'esprit (*blo*), du corps (*lus*), d'une coordination insuffisante du chant collectif (*grog*), de la qualité sonore (*gdangs*). Ils se manifestent par un mauvais contrôle de l'intensité, une trop grande rapidité, une trop grande lenteur, une contraction au niveau de la gorge.

Les données de l'encyclopédie dite « trésor des explications [qui est comme un] joyau qui exauce les désirs » compilée au XV^e siècle (S.T. 3)

- 53 Dans cet ouvrage, qui aborde de multiples sujets et s'adresse à des laïcs plutôt qu'à des religieux, trois sections (sur quatre vingt douze) traitent de la pratique du chant ; et deux d'entre elles concernent l'énoncé des textes qui font l'objet des chants vocalisés de type *dbyangs*.
- 54 • La section qui traite de l'énoncé des textes religieux (S.T.3 : 500-506)²³ comporte une centaine de vers à 7 ou 9 syllabes et aborde les points suivants :
- 1) Les cinq caractères propres (*rang bzhin lnga*) à respecter :
 - adhésion au son représenté par l'écriture et à la prononciation (*sgra skad 'byor*)
 - caractère mélodieux (*dbyangs dang ldan*), comparé aux modulations du chant de l'alouette
 - exactitude des mots (*tshig la lhad med*) sans ajout ni omission
 - énoncé qui mette en valeur la clarté du sens (*don rab gsal*), en tenant compte dusens conventionnel (*drang pa'i don*) et dusens ultime (*nges pa'i don*) dont le premier est comparable au reflet d'une belle qui se voit dans un miroir
 - absence de « coupure au milieu » (*bar ma chod*) qui assure une continuité analogue à celle du « cours d'un grand fleuve »²⁴.
 - 2) Les treize subdivisions (*dbye ba bcu gsum*) qui concernent la façon d'effectuer la lecture (*klog pa*), antérieure à toute expression chantée.
 - 3) Les neuf défauts (*gol sa dgu*) qui gâtent l'énoncé d'un texte lu (*klog*) ou récité ('*don*)²⁵ :
 - voix tremblante, balbutiement (?), souffle court
 - récitation incomplète, sans respect du son propre
 - lecture selon les syllabes, sans couper correctement les mots
 - récitation en grognant, sans respecter l'intonation
 - lecture sans contrôle de la respiration (littéralement « en mélangeant souffles extérieur et intérieur »)
 - chant sans marquer les mots
 - répartition inégale (irrégulière ?) des durées de '*gyog* (?) et '*gul* (?)
 - usage d'une voix forte qui ne tient compte ni des mots ni du caractère mélodique, comparée à une voix d'âne [« brailler comme un âne » en français]
 - récitation sans marquer les sections, comparée à l'empilement des pierres d'un cairn
 - 4) La progression des exercices à pratiquer (*sbyangs pa'i rim pa*)
- 55 Ceux-ci concernent en premier lieu la position de la langue (*lce*) ; vient ensuite l'apprentissage du contrôle du souffle (*dbugs*) qui permet d'assurer ralentissement et douceur à la fin de l'énoncé, et enfin les exercices concernant la gorge (*mgrin/gre*).
- 56 Les exercices de gorge doivent permettre d'acquérir la maîtrise des inflexions de la voix, à savoir le contrôle de l'intensité (rapport fort (*che*) / faible (*chung*), du timbre (rapport épais-grave : *sbom* / fin-aigu : *phra*), des changements de registre ou de pente mélodique (*'degs*) et élévation (*steng*) etc.
- 57 Celui qui maîtrise tous ces facteurs devient un « expert » (*mkhas pa*) et le maître de chant ne craint pas d'affirmer que « la différence entre les experts et ceux qui ne le sont pas est aussi grande que celle qui sépare un grain de sésame et le mont Sumeru (tib. Ri rab) [la montagne centrale de la cosmologie indienne] ».
- 58 • Dans la section où sont abordées les pratiques ésotériques du « Véhicule des mantra » (S.T.3 : 482-489) sont étudiés les rapports entre actions rituelles et chants désignés par le

vocable *dbyangs rta*. On notera à ce propos la place prise par le terme *gyer ba* qui signifie chanter²⁶ et s'applique, dans la tradition bonpo, à des chants de type *dbyangs*.

- En premier lieu, un paragraphe intitulé « les quatre portes du chant » (*gyer ba'i sgo bzhi*) souligne l'importance du mantra qui marque le début de chaque chant : E pour Yamantaka, HRI pour Hayagriva, HUM pour Yang dag phur pa, BHYO pour Srid pa ma mo.
- Sont ensuite indiquées « les quatre modifications du chant vocalisé » (*dbyangs rta 'gyur bzhi*), en fonction de la catégorie rituelle à laquelle chacun d'eux se trouve associé : méditation profonde (*ting nge 'dzin gyi dbyangs rta*) ; méditation sur la divinité d'élection (*yi dam lha bskyed pa'i 'gyings dbyangs*) ; chant violent et rapide associé au culte rendu aux divinités terribles (*drag po'i 'dur dbyangs*) ; chants correspondant à des circonstances diverses (*skabs so'i dbyangs rta*).
- Puis sont rappelés les quatre modèles de référence fournis par les cris d'animaux (*dud 'gro'i dpe bzhi*) : on y retrouve le rugissement du lion et le feulement du tigre déjà mentionnés, auxquels s'ajoutent le cri du vautour (*khra'i gzung skad*) et le grognement du porc (*phag pa'i ngur dbyangs*).
- Enfin l'auteur procède à une énumération des grands *gyer* correspondant à différentes catégories de divinités protectrices : les 42 paisibles, les 58 « buveuses de sang » etc.

Les instructions des maîtres de chant

- 59 Les recommandations des maîtres de chant – ceux qui donnent le départ, qui prennent la tête (*dbu mdzad*) – sont parfois consignées par écrit dans les manuels de notations (*dbyangs yig*) où sont regroupés les répertoires propres à une tradition d'école ou de monastère.
- 60 •C'est le cas dans l'introduction d'un *dbyangs yig* concernant le rituel de grande réalisation (*sgrub-chen*) de Yamantaka sous sa forme de 'Jam dpal Gshin rje'i gshed Khro chu gdug gdong (S.T.7 : fol.2b/p.4), tel qu'il est pratiqué dans la tradition kagyüpa de l'est du Tibet. Sous une forme ramassée, le rédacteur insiste sur trois points qui touchent à la recherche du beau, aux qualités à cultiver pour devenir expert, aux défauts à éviter :
1. pour obtenir la beauté : que ce soit par disposition naturelle ou par exercice, il faut associer [registre] grave, agrément à l'audition, éclat ;
 2. pour devenir expert : il faut développer la virtuosité technique concernant la production des ornements et la lenteur ;
 3. enfin, comme dans le « Traité de la musique », l'attention est attirée sur les défauts à éviter / les erreurs à rejeter (*gol pa gcod pa*) :
 - tension ou relâchement (*thang lhod*) dans l'émission vocale
 - excès de compression (?) (*ha cang gtsir*) et babillage (?) (*ldab ldib*)
 - modification de la hauteur (*phra*), du timbre (*gcong*), des vocalisations [prévues]
- 61 •Dans un *dbyangs yig* consacré au *Phur pa gnam lcags spu gri* (S.T.11) et inséré dans les œuvres complètes du maître nyingmapa Bdud 'joms gling pa (1835-1903), seuls sont mentionnés quelques principes généraux touchant à l'esthétique recherchée ; ils concernent le caractère à la fois agréable à entendre (*snyan*) et brillant (*brjid*) des inflexions mélodiques (*dbyangs kyi nga ro*), obtenu grâce au « relâchement » de la voix (*lhod*) et rappellent l'importance des procédés d'attaque et d'ornement des sons émis.
- 62 •Dans un texte qui se présente comme une « réponse aux questions concernant les *gdangs* » (*gdangs kyi dris lan*) et qui est inclus dans le manuel de chant du monastère kagyüpa de

'Bri gung au Tibet central (S.T.5 : 504-510), un maître de chant expérimenté nommé Mnga' cha dbu mdzad répond aux questions de deux de ses jeunes confrères.

- 63 Il vante haut et fort la supériorité de son monastère d'origine : « De même que le Ti se (= le mont Kailas) surpasse toutes les montagnes, de même les *dbyangs* de 'Bri-gung surpassent ceux des autres ». Opinion qui était corroborée par le maître de chant du monastère de Phyang au Ladakh en ces termes : « Pour 'Bri-gung, les *gdangs* sont sans comparaison / pour Stag lung, les lamas sont sans comparaison / pour Kar-ma, les richesses sont sans comparaison » (communication personnelle en 1976 lors des enregistrements faits au monastère).
- 64 Ce maître respecté s'appuie, comme il est d'usage, sur l'autorité de plus grands que lui et insiste sur les qualités essentielles à cultiver : « douceur » ('*bol*), « agrément pour les oreilles » (*snyan*), « relâchement/détente » (*lhod*) ; pour lui, il importe de toujours commencer en douceur et il faut éviter aussi bien une trop grosse voix (= celle d'un âne) qu'une voix trop aiguë (= celle d'un petit cochon). Il met en garde contre plusieurs défauts exprimés par des onomatopées dont le sens demeure incertain :
- voix « brisée/haletante (?) » (*hral hral*)
 - voix « enrrouée (?) » ('*dzer 'dzer*)
 - voix « résonante » (*thang thang*)²⁷.
- 65 Au terme de cette rapide investigation au sein de la tradition tibétaine, il s'avère que le vocabulaire tibétain concernant l'usage de la voix est loin d'être explicite. Comme il a été souligné, la terminologie existante demeure floue et insiste davantage sur la correction de l'énoncé d'un texte et sur la qualité du timbre de la voix que sur les caractéristiques musicales du chant.
- 66 Le timbre considéré comme idéal, le modèle ultime proposé est celui de la voix du dieu Brahma énonçant les textes sacrés des Veda²⁸ – une voix qui remplit les trois mondes (S.T.5) –, ou encore la voix des musiciens célestes *gandharva* ou des messagères célestes *mkha' 'gro ma*.
- 67 Un modèle plus proche est celui fourni par le cri ou le chant des animaux qui constitue une des références constantes : rugissement du lion ou feulement de la tigresse, hennissement du cheval, voix du dragon tonnerre, chants du coucou ou de l'oiseau mythique *kalapinka*, voix du perroquet, bourdonnement de l'abeille. Ce modèle animal est aussi présent dans le texte d'un rituel de *gcod*²⁹ pour évoquer une formule du jeu des trompes *rkang gling*, en référence à l'énoncé de cinq mantras :
- OM prolongé et plaisant à entendre comme le bourdonnement de l'abeille³⁰,
 - HUM plein de fureur triomphante comme le hennissement du cheval,
 - TRAM terrible comme le feulement de la tigresse,
 - HRI qui se meut souplement comme la voix des musiciens célestes,
 - AH qui commence par se mouvoir souplement comme dans l'exemple précédent, puis est suivi d'une légère montée : on l'appelle « chant sifflé des messagères célestes »³¹.
- 68 De même que la voix humaine se modèle sur l'exemple animal, elle pourra chercher à reproduire le son des instruments de musique. C'est bien ce que suggère le maître de chant du monastère de 'Bri-gung lorsqu'il affirme, à la suite de Padmakara (= Padma sambhava ?) : « C'est avec une voix pareille au cri plaintif du chiot qui appelle ses parents, douce comme le son du luth ou de la flûte qu'il convient d'énoncer les prières des six sessions du jour ou de la nuit [...] On doit chanter naturellement comme l'eau qui coule [...] avec un calme absolu du corps et de la pensée » (S.T.5 : 509)³².

69 Sur les qualités d'une exécution considérée comme bonne, il y a quasi unanimité des points de vue, ce qu'exprime, dans un passage déjà cité, le maître de chant de 'Bri gung (S.T.5 : 506) ; elle doit impérativement manifester les trois qualités suivantes³³ :

1. la douceur ('*bol*) et la continuité du son ;
2. l'agrément que procure l'audition (*snyan*). Rappelons que l'emploi de ce terme essentiel ne se limite pas au domaine de la musique, puisqu'il intervient pour exprimer le caractère euphonique d'un enchaînement (*snyan 'jeb*), pour définir le discours poétique (*snyan ngag*) ou désigner une suite de pièces instrumentales exécutée dans quelque circonstance solennelle (*snyan gsan*), pour qualifier la voix féminine (cf. ci-dessus ce que dit le « Traité de la musique » : S.T.4 à propos des différentes caractéristiques du son) ou le chant des oiseaux évoqué par l'onomatopée *kyu ru ru* qui n'est pas sans rappeler le cui-cui du français³⁴, la parole du dieu Brahma³⁵ ou le chant du dieu Indra.

C'est ce même caractère d'agrément que souligne le nom donné à certains instruments de musique au son apprécié tels que le luth *pi wang*, le plus souvent désigné par son seul qualificatif de « bien sonnante » - *sgra snyan* -, ou les cymbales *sil snyan* à petit pommeau central dont le son apparaît comme particulièrement cristallin.

Ce qui rend la voix agréable, c'est la présence des « modifications » '*gyur* effectuées de multiples façons³⁶ et des *bkug/khug* dont le caractère demeure incertain ; le *snyan 'gyur* - le '*gyur* agréable à entendre - est d'ailleurs comparé au son du luth des Gandharva, ces musiciens célestes dont le roi, gardien de l'est, est toujours représenté avec un luth entre les bras. « A voix agréable à entendre correspond chant agréable à entendre »³⁷.

Le « Trésor d'explications » (S.T.3) insiste sur ce point : « l'exécution des *dbyangs rta* requiert la présence des trois éléments que constituent *snyan, 'gyur et khug* »³⁸.

Le nyingmapa Bdud 'joms gling pa (S.T.11) pense pour sa part qu'il convient d'associer aux inflexions produites par la gorge, le caractère grave ou aigu du son, le contrôle de la durée »³⁹. Ce qu'un maître de chant sakyapa exprime en des termes identiques : « quand se mêlent harmonieusement inflexions produites par la gorge (*'gyur 'gug*), qualité du timbre/registre (*sbom phra*), contrôle des durées (*ring thung*), c'est fête pour les oreilles de soi-même et des autres »⁴⁰.

3. le caractère de relâchement et de détente de l'émission vocale

Ce que le maître justifie en ces termes : « Quand le corps et la voix sont tendus, cela fait mal aux oreilles [de celui qui écoute] et mal à la gorge [de celui qui chante] » (S.T.5 : 506). « On doit chanter naturellement comme l'eau qui coule...avec un calme absolu du corps et de la pensée » (S.T.5 : 509).

70 Quelles que soient les obscurités qui demeurent dans la formulation des maîtres tibétains, qu'ils soient théoriciens ou techniciens, force est de constater qu'à l'époque contemporaine, ce sont toujours les chants de type *dbyangs* qui sont considérés comme les plus dignes d'admiration. Lors des rituels les plus importants, ils prennent place aux moments les plus solennels et peuvent être définis comme des « chants vocalisés », caractérisés par :

1. l'introduction entre les syllabes d'un texte d'un plus ou moins grand nombre d'interpolations non signifiantes (*tshig lhad*) dont la forme varie selon le caractère de la syllabe qui précède (avec prédominance d'insertions à caractère vocalique : A / Ha / Ya...);
2. des modifications limitées de la hauteur autour d'un son de référence ;
3. des règles d'enchaînement et de segmentation reposant sur le souffle (unités de souffle) ;
4. des conventions relatives à l'accompagnement par les tambours et/ou les cymbales.

- 71 Il s'agit là d'un genre spécifique qui s'est développé en tenant compte des particularités de la langue tibétaine, mais qui a des équivalents dans les traditions japonaises et coréennes du bouddhisme mahâyâna.

Conclusion

- 72 En résumé, si la terminologie tibétaine a relativement peu varié au cours des âges, il n'en demeure pas moins que le sens attribué aux différents termes n'est pas aussi clair qu'on pourrait le souhaiter. Les Tibétains d'aujourd'hui, qu'il s'agisse d'autorités religieuses reconnues ou de maîtres de chant, sont loin d'être d'accord sur certains points. Les recherches menées en Occident sont encore peu nombreuses et il faudra encore de patientes investigations textuelles, musicales et acoustiques pour parvenir à définir de façon satisfaisante des termes qui n'ont pas forcément d'équivalents dans la musicologie classique.

BIBLIOGRAPHIE

Sources tibétaines

- S.T.1 *Mahâvyutpatti*, Edition Sakaki, 1916 [réédition 1962] + A New Critical Edition of the *Mahâvyutpatti*. Sanskrit-Tibetan-Mongolian Dictionary of Buddhist Terminology, by Yumiko Ishihama et Yoichi Fukuda, The Toyo Bunko [Studia Tibetica N° 16], 1989.
- S.T.2 *Amarakosha* and its Tibetan Translation '*Chi med mdzod*. A metrical dictionary of the sanskrit language by Amarasimha with its Tibetan translation by Mahâpandita Kîrticandra and Yar klungs lotsava Grags pa rgyal mtshan. Gangtok [Sikkim], 1984.
- S.T.3 A 15th Century Tibetan Compendium of Knowledge. The *Bshad mdzod yid bzhin nor bu* [Trésor d'explications qui est un joyau qui exauce les désirs] by Don dam smra ba'i senge. New Delhi, Lokesh Chandra ed., with an introduction by E. Gene Smith, New Delhi, 1969.
- S.T.4 *Rol mo'i bstan bcos* [Traité de la Musique] de Sa skya Pandita (1182-1251), avec le commentaire de 'Jam dbyangs bsod nams dbang po. a) édition publiée à Dharamsala, 1963 ; b) édition publiée en Chine, Beijing : Mi rigs dpe skrun khang, 1985
- S.T.5 '*Bri gung bka' brgyud kyi dbyangs yig yongs rdzogs* « *Grwa mig mthong ba kun shes* ». A collection of notations for chanting and the drum for the rites of the 'Bri gung pa tradition, 556 p., 1975.
- S.T.6 *Khams pa sgar gyi dbyangs dang gdangs yig*. The detailed chanting manuals for the performance of the Gsar-ma-pa and the Rnying-ma-pa tantric rituals of the Khams-pa sgar monasteries in eastern Tibet, (2 vol.) 237 p. + 353 p., 1985.
- S.T.7 *Jam dpal Gshin rje khro chu dug gdong gi sgrub pa chen po'i skabs su nyer mkho'i dbyangs yig* [notations musicales concernant le rituel de « grande réalisation » de Yamantaka, sous sa forme de 'Jam dpal Gshin rje gshed khro chu gdug gdong], 236 p., 1981.

S.T.8 *Dpal spungs dbyangs yig skor*. A collection of chanting and instrumental notations for the various rites performed at the great Karma bka' brgyud pa monastery Dpal spungs and its various affiliates in Khams, 609 p., 1976.

S.T.9 *Two Sa skya pa dbyangs yig*: Chanting manuals for the Sa-skyapa rites of Vajrakîla and Mahâkâla. Auteur: 'Jam dbyangs bsod nams dbang po (1559-?), 343 p., 1977.

S.T.10 *Dpal rgyal ba Zhe chen pa'i lugs kyî dbyangs yig skor*. A collection of musical notations for the rituals performed at the Nyingma monastery of Shechen Tennyi Dargyeling, 642 p., 1997.

S.T.11 *Phur pa gnam lcags spu gri*, in Œuvres complètes de Bdud 'joms gling pa (1835-1903), épreuve non datée : pp. 1303-1361.

S.T.12 *The collected works of Longdol Lama* [Klong rdol bla ma (1719-1805)], Lokesh Chandra ed., New Delhi: International Academy of Indian Culture, Sata Pitaka Series vol. 100, 1973.

S.T.13 *Bod Rgya tshig mdzod chen mo*: [Grand dictionnaire tibétain-chinois] en 3 volumes, Beijing: Mi rigs dpe skrun khang, 1985.

Références

CABEZON José Ignacio and Roger R. Jackson, eds, 1996, *Tibetan Literature. Studies in Genre*, [Essays in honor of Geshe Lhundup Sopa]. Ithaca-New York: Snow Lion.

CANZIO Ricardo, 1978, *Sakya Pandita's Treatise on Music and its Relevance to Present Day Liturgy*, Ph.D, University of London, School of Oriental and African Studies.

CANZIO Ricardo, 1988, « Etude d'une cérémonie de propitiation bonpo », *Essais sur le rituel I* [Colloque du Centenaire de la Section des Sciences Religieuses de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes], sous la direction de A.M. Blondeau et K. Schipper. Louvain-Paris : Peeters, [bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes : Sciences religieuses, vol. XCII] : 159-172.

CANZIO Ricardo, 1990, « Extending to all Beings the Far-Reaching Arm of Liberation », *Indo-Tibetan Studies* ed. by Thadeusz Skorupski, Tring (U.K.): The Institute of Buddhist Studies [Buddhica Britannica, Series Continua II]: 55-65.

CANZIO Ricardo, 1993, *Tibet : traditions rituelles des Bonpos*, 1 CD coll. OCORA Radio France : C 580016, réédition augmentée de OCORA 558662.

COLLINGE Ian

1996/97 « Developments in Musicology in Tibet: The Emergence of a New Tibetan Musical Lexicon », *Asian Music* vol. XXVIII/1: 87-114.

DILGO KHYENTSE Rinpoche, 1991, *Au Seuil de l'Éveil*. Peyzac-le Moustier : Editions Padmakara.

ELLINGSON Ter, 1979a, « 'Don rta dbyangs gsum. Tibetan Chant and Melodic Categories », *Asian Music* vol. X-2: 110-156.

ELLINGSON Ter, 1979b, « Explanation of the secret Gcod da ma ru. An explanation of Musical Instrument symbolism », *Asian Music* vol. X-2: 63-91.

HELFFER Mireille, 1976, « Traditions musicales des Sa-skyapa relatives au culte de Mgon-po », *Journal Asiatique* CCLXIV : 357-404.

HELFFER Mireille, 1977, *Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar d'après le Livre de la Course de cheval*. Version chantée de Blo bzang bstan 'jin. Genève-Paris : Librairie Droz [collection Hautes

Etudes Orientales vol. 9, Centre de recherches d'Histoire et de Philosophie de la IV^e section de L'Ecole pratique des Hautes Etudes].

HELFFER Mireille, 1978, *LADAKH, Musique de monastère et de village*, Le Chant du Monde, coll. CNRS-Musée de l'Homme, Traditions musicales des cinq continents, 1 CD LDX 274662 : p. 1.1.

HELFFER Mireille, 1990, « Recherches récentes concernant l'emploi des notations musicales dans la tradition tibétaine », *Tibet, Civilisation et Société. Colloque organisé par la Fondation Singer-Polignac à Paris (avril 1987)*. Paris : Editions de la Fondation Singer-Polignac et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme : 59-84.

HELFFER Mireille, 1994, *MCHOD ROL. Les instruments de la musique tibétaine*. Paris : CNRS Editions et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

KESANG GYURME, 1990, *Le Clair Miroir. Enseignement de la grammaire tibétaine* par sKal-bZang 'gyur-med, traduit, adapté et commenté par Heather Stoddard et Nicolas Tournadre. Arvillard : Editions Prajña.

LEVI Sylvain, 1915, « Sur la récitation primitive des textes bouddhiques », *Journal Asiatique*, mai-juin 1915 : 402-447.

SCHEIDEGGER Daniel A., 1988, *Tibetan Ritual Music. A General Survey with Special Reference to Mindrolling Tradition*. Rikon/Zurich: Opuscula tibetana 19.

SMITH E. Gene, 1969, Introduction to the *Bshad mdzod yid bzhin nor bu* of Don dam smra ba'i senge [cf. ci-dessus S.T.3].

SNELLGROVE David, 1967, *The Nine Ways of Bon*. Oxford University Press [London Oriental Series, vol. 18].

SNELLGROVE David 1987, *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists and their Tibetan Successors*. London: Serindia Publications.

TSEPAK Rigzin, 1986, *Tibetan-English Dictionary of Buddhist Terminology* (Revised and Enlarged Edition). Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives.

WIDDESS Richard, 1995, *The Râgas of Early Indian Music: Modes, Melodies and Musical Notations from the Gupta Period to c.1250*. Oxford : Clarendon Press.

NOTES

1. Telle est la classification habituelle des disciplines enseignées; elle correspond en tibétain d'une part aux *rig gnas che ba lnga*: *bzo rig pa*, *gso ba rig pa*, *sgra rig pa*, *gtan tshigs rig pa*, *nang don rig pa*, d'autre part aux *rig gnas chung ba lnga*: *snyan ngag*, *mngon brjod*, *sdeb sbyor*, *skar rtsis*, *zlos gar* (Tsepak Rigzin 1986: 258).

2. Le Canon bouddhique tibétain comporte un volumineux ensemble de textes, regroupés en deux grandes collections : le Kanjur (*bka' 'gyur*), traduction de la parole du Buddha (100/108 volumes) et le Tengyur (*bstan 'gyur*), consacré à la littérature exégétique, à la philosophie indienne et aux commentaires des textes inclus dans le Kanjur (225 volumes).

3. Le quatre grandes écoles bouddhiques : ningmapa (*rnying ma pa*), kagyüpa (*bka' brgyud pa*), sakyapa (*sa skya pa*), gelugpa (*dge lugs pa*) auxquelles s'ajoutent les bonpo.

4. Parmi les sources tibétaines auxquelles j'ai eu recours, je signalerai en particulier : la *Mahāvīyutpatti* (Bibliographie sources tibétaines : S.T.1), l'encyclopédie dite *Bshad mdzod yid bzhin nor bu* (S.T.3), le manuel de notations musicales de la tradition du monastère de 'Bri gung intitulé *Grwa mig mthong ba kun shes* (S.T.5) dont on trouvera les références exactes dans la bibliographie.

5. Ce texte qui figure dans les œuvres complètes du Pandit de Sakya (1182-1251) a été réédité en fascicule séparé, aussi bien à Dharamsala dès 1969, qu'en Chine (en 1988). Il a été étudié par R. Canzio dans un Ph.D présenté à la School of Oriental and African Studies, University of London en 1978, sous le titre *Sakya Pandita's « Treatise on Music » and its Relevance to Present-day Liturgy* ; il n'a jusqu'ici fait l'objet d'aucune traduction en langue occidentale. Il sera désormais cité comme S.T.4 : « Traité de la musique ».

6. On dira par exemple : *Steng gi nam mkha' nas 'brug sgra drag po 'u ru ru sgrogs te* = Depuis les hauteurs du ciel retentit la voix terrible du dragon-tonnerre [émettant le son] 'u ru ru (Kasang Gyurme 1990 : 75).

7. Les meilleurs « maîtres de chant » que j'ai rencontrés étaient tous originaires du Khams.

8. Ce que le savant gelugpa Klong rdol bla ma (1719-1805) résume en une formule lapidaire : *de la drug ldan ni/ 'gyur khug gnyis /'degs 'jog gnyis/ phra sbom gnyis te drug-go* ; il complète cette énumération un peu sèche par une recommandation dans laquelle il précise que pour obtenir un résultat supérieur, le son doit en outre être « agréable à entendre » (*snyan*), « brillant (*brjid*), « majestueux » (*rngam*) : *de la yang snyan brjid rngam gsum kyi khyad chos dang ldan pa dgos* (S.T.12).

9. On se rappellera à ce propos le récit qui est fait dans le commentaire qui accompagne le « Traité de la musique » (S.T.4), selon lequel le grand traducteur Rin chen bzang po aurait composé un chant de louange à la divinité protectrice Mgon po en reproduisant le feulement de la tigresse entendu dans un cimetière (Helffer 1976 : 368). Par ailleurs, les titres de nombreux *dbyangs* suggèrent une analogie avec le rugissement du lion ou le feulement du tigre : *seng ge'i ngar skad, stag gi nga ro, stag mo'i ngar dbyangs, stag mo'i khros pa'i ngar skad, srin po khros pa'i nga ro, gnod sbyin khros pa'i nga ro*.

10. Comme cela est explicité dans le « grand dictionnaire » tibétain-chinois sous l'entrée *nga ro* : *skad kyi gdangs te dbyangs gsal gyi yi ge so'i gdangs / nga ro zhes bya ba yi ge rkyang pa rnams rang rang gi skye gnas dang mthun pa dang / dbyangs ldan rnams kyang so so'i nga ro byung tshul bcas yi ge re re nas klog pa'i sgra gdangs la sbyar ba bya'o* (S.T.13 : 639b-640a).

11. On ne sera pas étonné, dans ces conditions, de voir qu'un recueil de notations musicales du monastère de Zhe chen (S.T. 10 : 509-627) regroupant les chants qui accompagnent le rituel de Yamantaka sous sa forme de Gshin rje dregs pa 'joms byed soit intitulé « *Seng ge'i nga ro* ».

12. Dans le dictionnaire thématique français-tibétain (vol.II, L'homme. Fonctions sensorielles et langage), préparé par une équipe de recherche du CNRS (URA 1229), on trouve sous l'entrée « timbre » l'expression *skad gdangs* pour désigner le registre d'une voix.

13. Dans un recueil de la tradition du monastère bonpo de Sman ri, il est précisé que huit *skad* sont employés pour les cérémonies appartenant à la catégorie « externe » (*phyi*), deux seulement pour les cérémonies relevant de la catégorie « interne » (*nang*), et soixante cinq pour celle relevant de la catégorie « secrète » (*gsang ba*). De plus certaines cérémonies (au nombre de 16) ont un *skad* qui leur est propre (Canzio 1990 : 60-61).

14. Telles que *kha 'don pa, nga ro 'don pa, skad gdangs 'don pa* et, dans la pratique liturgique, récitation scandée : *lhug 'don* ; récitation rapide : *'dur 'don* ; récitation de mantras : *sngags 'don* ; récitation directe (?) : *shar 'don*.

15. Rappelons que, dans le chant de l'épopée de Ge sar, le terme *rta*, littéralement « cheval », désigne la formule mélodique, l'air associé à un personnage. Pour les musicologues français, une telle formule, sur laquelle il est possible d'inscrire des paroles différentes, est désignée techniquement par le terme « timbre ».

16. L'existence d'un composé *gdangs dbyangs*, défini dans le grand dictionnaire comme *gdangs kyi 'gyur khug*, exprime le fait que la notion de *dbyangs* implique la présence des ornements tels que *'gyur* et *khug* comme il a été rappelé ci-dessus à la note 7. Dans S.T.5, c'est ce composé qui a été choisi par le maître de chant pour désigner les pièces relevant du répertoire du monastère de 'Bri gung. Il en va de même dans S.T.8.

17. J'ai recueilli depuis une vingtaine d'années des enregistrements auprès des maîtres de chant de monastères appartenant à toutes les traditions du bouddhisme tibétain. L'étude du répertoire du monastère nyingmapa de Zhe chen est en cours (S.T.10).
18. « Ceux qui se nourrissent d'odeur » (*dri za*), les *gandharva* de la tradition indienne.
19. Il y a lieu de rappeler ici que les noms de ces sept degrés ont servi de titres aux sept pièces d'un répertoire de hautbois, conservé au monastère nyingmapa de Smin grol gling (Helffer 1994 : 80-83).
20. Ellingson comprend qu'il s'agit ici d'indiquer de brusques coupures (Ellingson 1979 : 148). On peut se demander s'il ne s'agirait pas de caractériser une forme d'occlusion glottale.
21. *ltengs la ring dang thung ba ste / de la khyad par thog mtha' rags.*
22. Je suggèrerais pour ma part la traduction « inflexions » tandis que R. Canzio y voit des « melodic types », applicables à un élément syllabique du texte à chanter.
23. Je suis particulièrement reconnaissante à mes collègues tibétologues (A.M. Blondeau, F. Meyer et N. Tournadre) qui ont accepté de discuter avec moi la teneur de ce texte dont de nombreuses formulations restent obscures.
24. Le texte ne permet pas de dire de quel type de coupures il s'agit.
25. *skad 'dar tshig kor dbugs kyang thung / rang sgra ma phyin zur tsam 'don / tshig du ma chod 'bru ru klog / gdangs su ma thon nyer zhing 'don / phyi nang dbugs dang sbyar zhing klog / tshig du ma chod dbyangs su gyer / 'gyog [']gul ring cha ma snyom par / tshig med dbyangs med skad po che / gnas skabs mi shes cig la 'don //*
26. Sous l'entrée *gyer ba*, le « Grand dictionnaire » tibétain-chinois (S.T. 13 : 385a) donne *gdangs 'then pa* et précise que le terme est employé en relation avec la poésie et les *dbyangs*.
27. Signalons que cette onomatopée sert à désigner un tremolo de cymbales dans les notations concernant ces instruments.
28. Le nom de Brahma (tib. *Tshangs dbyangs*) figure souvent dans le titre poétique donné à un manuel de chant : tel est le cas dans S.T.10 où le manuel concernant le rituel du protecteur Mgon po s'intitule « Grand tambour de Brahma » (*Tshangs dbyangs rnga chen*), tandis que le manuel concernant le culte de Phur pa s'intitule « Inflexions du chant de Brahma » (*Tshangs dbyangs kyi nga ro*).
29. Cette pratique, introduite au Tibet au XII^e siècle, vise à trancher (*gcod pa*) l'attachement à l'Ego et à toute forme de dépendance. Elle fait place à une importante participation du tambour à boules fouettantes dit *gcod dar* et de la trompe *rkang gling*.
30. En tibétain l'abeille est désignée par la métaphore *dbyangs sgrog*.
31. OM *snyan la ring ba bung ba'i skad lta bu / HUM rngam la 'tsher ba rta skad lta bu / TRAM drag la stag mo'i ngar skad lta bu / HRIH 'gyur la ldem pa 'Dri za'i skad lta bu / AH 'gyur ldem gong 'dra 'dran sa gsham 'degs tsam byed pa la dakki spyug glu zer*. Ce texte est également cité in Ellingson 1979 : 70 et Helffer 1994 : 267-268.
32. *khyi'u pha ma 'bod 'dra'i gdung dbyangs dang / pi wang gling bu'i gdangs ltar snyan pa yis / nyin mtshan dus drug rnams su gsol ba thob/*
33. *'bol snyan lhod gsum med pas ni khob pa 'di lhu btsan zer/*
34. *bya rnams skad snyan kyu ru ru* (Snellgrove 1967). Rappelons à ce propos que la métaphore *dbyangs snyan* désigne habituellement le coucou « celui dont le chant est agréable », l'oiseau dont l'image revient sans cesse dans la poésie et dont le chant est assimilé au 5^{ème} degré de l'échelle indienne (celui qui est dans un rapport de quinte avec la fondamentale).
35. *Tshangs pa'i gsung gi snyan pa yis / jig rten gsum po kun bkang nas.*
36. Dans le manuel de notations du monastère de Dpal spungs (S.T.8), outre les *'gyur khug*, on indique des *gre 'gyur*, *rtse 'gyur*, *'dar 'gyur*, *'gyur zhib*, *'gyur phab*, *'gyur nas lhod* ...auxquels correspondent des signes neumatiques particuliers. Rappelons que les titres donnés à plusieurs chants dans l'épopée de Ge sar incluent l'expression *drug 'gyur* à comprendre comme « à

inflexions multiples » : c'est le cas pour l'air de 'Brug mo (*dgu seng drug 'gyur*), l'air de la jeune fille Nis chung (*co ga drug 'gyur*), + *bkra shis rtags drug 'gyur* (Helffer 1977).

37. *dengs dus skad snyan pa rnam ni dbyangs snyan pa rang yin zer.*

38. *de rnam thams cad snyan 'gyur khug gsum dbyangs rta dgos pa yin*

39. *skad gdangs 'gyur khug gi mtho dman dang ring thung rnam 'chams shing ran pa* (S.T. 11 : 1304)

40. *gre ba'i 'gyur khugs sbom phra ring thung sogs / 'grigs cing rang gzhan rna ba'i dga' ston //* (xyl. collection Migot à la bibliothèque de l'EFEO et collection personnelle : Ms à notations musicales de l'est du Tibet : fol.38).

RÉSUMÉS

La recherche menée à propos de la place du chant « vocalisé » *dbyangs* dans les rituels du bouddhisme tibétain a nécessité de préciser certains aspects de la terminologie tibétaine relative à l'utilisation de la voix.

Pour ce faire, il a paru utile d'interroger des textes d'origines diverses (encyclopédies, textes de rituels, manuels de chants) dans lesquels des Tibétains, spécialistes du rituel, ont exprimé les connaissances de leur époque. Les points de vue exprimés par ces différentes sources sont confrontés à ceux des maîtres de chant *dbu-mdzad* qui assurent la transmission orale de la tradition propre à leur monastère.

Devant la relative imprécision de la terminologie en usage, l'auteur constate que ce n'est pas tant la substance musicale – telle que l'expriment les notions de hauteur et de durée – qui intéresse les experts tibétains, mais plutôt la qualité de la voix, le timbre à rechercher en fonction des actions rituelles à accomplir, en un mot, la beauté du son qui doit être digne de « l'offrande » (*mchod-pa*) sonore présentée aux bouddhas ou aux différentes catégories de divinités.

Research undertaken regarding the place of « vocalised » chant or *dbyangs* in Buddhist rituals has required a precise assessment of some aspects of Tibetan terminology relating to the use of voice. In order to undertake this, it was deemed useful to consult diverse original texts (encyclopaedias, documents referring to rituals, chant manuals) in which Tibetans, experts on ritual laid out the knowledge of their time. Opinions encountered in these different sources are compared to those held by the *dbu-mdzad* who are responsible for the oral transmission of the traditions of their own monasteries. Faced with the relative imprecision of the terminology used, the author notes that it is generally not musical substance – as expressed through notions of pitch and length – that interests the Tibetan experts, but rather; voice quality and timbre in relation to the kind of ritual to be undertaken. Put simply, the beauty of the sound which must be worthy of the sound offerings (*mchod-pa*) presented before Buddha or other divinities of different categories.

AUTEUR

MIREILLE HELFFER

Mireille Helffer, née le 6 janvier 1928, directeur de recherche honoraire au CNRS, chargée de mission au Musée des Arts Asiatiques-Guimet, membre de l'UMR 9957 du CNRS (Laboratoire

d'ethnomusicologie) qu'elle a dirigée de 1986 à 1990, a contribué à la mise en place de l'enseignement de l'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre où elle a enseigné jusqu'en 1992. Spécialiste des musiques himalayennes, elle a effectué de nombreuses missions au Népal, au Ladakh et parmi les communautés tibétaines de l'exil. Ses publications ont touché à des domaines aussi divers que les castes de musiciens au Népal, le chant épique tibétain, le répertoire liturgique des monastères du bouddhisme tibétain, les notations musicales tibétaines, les instruments de la musique tibétaine. Elle se consacre aujourd'hui à l'étude des traditions musicales du monastère de Zhe-chen au Népal.